

**ВСЕУКРАЇНСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА СПІЛКА
ДНІПРОВСЬКА АКАДЕМІЯ МУЗИКИ**

**Новітні методики та
гуманістичний підхід
в сучасній музичній освіті**

*МАТЕРІАЛИ
ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
НАУКОВО-МЕТОДИЧНОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ*

**Дніпро
2024**

УДК 37.015.31:78
Н-73

Друкується за рішенням науково-методичної ради
Дніпровської академії музики
Протокол №4 від 13.02.2024 р.

Рецензенти:

МЕДВЕДНІКОВА Т.О. – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор та завідувачка кафедри фортепіано Дніпровської академії музики (м. Дніпро)

МІТЛИЦЬКА В.А. – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри фортепіано Дніпровської академії музики (м. Дніпро)

ЛИСЕНКО Я.О. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри фортепіано, декан музичного факультету Дніпровської академії музики (м. Дніпро)

Н-73

Новітні методики та гуманістичний підхід в сучасній музичній освіті: зб. матеріалів Всеукраїнської наук.-метод. конференції 17-18 лютого 2023 р. / Дніпровська академія музики, 2024. 69 с.

Збірку укладено на основі матеріалів Всеукраїнської науково-методичної конференції «Новітні методики та гуманістичний підхід в сучасній музичній освіті», яку було проведено у рамках IV Відкритого фестивалю-конкурсу фортепіанного виконавства серед студентів різних фахових напрямків 17 – 18 лютого 2023 року у Дніпровській академії музики (м. Дніпро). Тематика збірки присвячена питанням нових підходів у викладанні, мотивації навчання, підтримки та впровадження гуманістичних принципів в сучасній освіті.

УДК 37.015.31:78

© Дніпровська академія музики, 2024

ГУМАНІСТИЧНІ ПРИНЦИПИ В ПЕДАГОГІЦІ. ПИТАННЯ МОТИВАЦІЇ ТА ОРГАНІЗАЦІЇ НАВЧАННЯ

*Царик Валентина Михайлівна,
викладач ЦК «Загальне фортепіано»
Фахового музичного коледжу
Дніпровської академії музики*

ІНТЕГРАЦІЯ ГУМАНІСТИЧНИХ ПРИНЦИПІВ У СУЧАСНУ МУЗИЧНУ ОСВІТУ

Інтеграція України в європейський освітній простір, демократизація суспільства вимагають пошуку нових методик, впровадження новітніх принципів у підготовці викладачів мистецьких закладів освіти. Особливо важливим стає впровадження гуманістичних принципів у сучасну музичну освіту з метою виховання творчої особистості, здатної самовдосконалюватися, розвиватися, здатної наповнювати освіту новим змістом.

Коротко про історію виникнення та розвитку поняття гуманізму.

Термін «гуманізм» походить від латинського «*humanitas*» (людяність), він використовувався ще за часів Цицерона в I ст. до н.е.. Вже в давньогрецьку епоху гуманізм визначався як виховання й освіта людини, які сприяють його величі, а сам принцип гуманізму визначав ставлення до людини як до найвищої цінності.

Стародавні єгиптяни також виробили власні принципи моральної поведінки індивіда. Задовго до виникнення християнства ідеї гуманізму глибоко усвідомлювали наймудріші представники людства – Платон, Конфуцій.

Як напрямок в культурі гуманізм виник в Італії, в XIV ст. та розповсюдився в Західній Європі.

Починаючи з XV ст., в епоху Відродження, в епоху розвитку європейської культури, ідеї гуманізму стали яскравішими. Це також епоха значних змін в історії народів Європи.

Початок процесу зародження капіталізму змінив духовний світ людини. Для культури епохи Відродження характерним є ствердження цінностей земного життя, ствердження розуму та творчих здібностей людини. Ідейним підґрунтям культури Відродження став гуманізм. В італійських університетах повернулися до античної культурної спадщини. Ґрунтовною теоретичною базою культури Ренесансу стали такі дисципліни як поезія, риторика, етика, які мали назву «гуманітарні дисципліни», що в свою чергу означало прагнення до всебічного розвитку людини та її гідності.

Гуманізм часів Просвітництва (XVIII ст.) також ставив людську особистість до ряду найвищих цінностей. Змістом творів мистецтв того часу була людина, її почуття, її гідність, співчуття до знедолених, віра в торжество духу. Зміст творів Гайдна, Бетховена яскраво відображає цей напрямок.

Змістом гуманістичного мистецтва композиторів-романтиків стає бачення мистецтва як способу морального очищення, становлення людини як об'єкту навчання на основі його всебічного розвитку.

В епоху капіталізму, попри всі жорстокості матеріального буття, в науці та мистецтві також посилилась увага до становлення особистості та її всебічного розвитку.

Гуманістичні ідеї ХХ ст. розвивались на підґрунті філософських та соціологічних концепцій. За основу організації навчального процесу було взято створення психологічної атмосфери для реалізації здібностей учнів, формування світогляду учня, реалізація його творчого потенціалу, пошук нових методів навчання. Гуманізація освіти проявилася у ставленні до учня, як до особистості, у створенні атмосфери творчості, виховання світогляду учня.

У ХХІ столітті відповідно з глобальними світовими змінами формуються зміни й у сфері освіти. Гуманізація освіти стає більш актуальною.

Гуманізація освіти – це важливий соціально-педагогічний принцип, в якому відображаються всі тенденції функціонування системи освіти. Цей принцип вимагає перегляду змісту та технологій освіти.

Основним змістом гуманізації освіти є ставлення до людини як до вищої цінності. Ключовим елементом нового педагогічного мислення стає розвиток особистості. Тобто, вчитель, який раніше повинен був лише передавати знання, тепер сприятиме розвитку учня всіма шляхами, його осмисленому саморозвитку, встановленню всебічних зв'язків та співробітництву. Він організовує педагогічний процес для створення плідної інтелектуальної та емоційної сфери, для реалізації потенціалу учня.

Таким чином, музична освіта – це процес і результат засвоєння музичних знань, умінь і навичок, що має свої цілі, пріоритети й принципи.

Найпріоритетнішим напрямом освіти України в сучасному світі є її гуманізація, перебудова процесу навчання, тобто, виховання у здобувача широкого кола інтересів, умінь, здатності мислити та творити, використовувати новітні технології, створювати нові творчі проєкти, спрямовані на розвиток самостійності та творчості, на перехід навчання у самонавчання та постійне самовдосконалення майбутнього педагога-музиканта.

Процес засвоєння знань не обмежується формальним споживанням інформації від викладача, він стає способом спілкування, гуманізацією стосунків викладача та майбутнього педагога.

Отже, сучасна музична освіта повинна бути скерованою на виховання компетентного фахівця, здатного мислити, сприймати, самовдосконалюватися та реалізовувати всі свої задатки.

Література:

1. Матінова А. М. Формування навичок самостійної роботи студентів у процесі вивчення курсу «Загального фортепіано».

[URL:<http://www.kukim.org/articles/formuvannya-navichok-samostiynoyi-roboti-studentiv-u-procesi-vivchennya-kursu-zagalnogo>] (дата звернення 17.01.2023).

2. Воєвідко Л. М. Самостійна робота у професійному становленні майбутнього вчителя мистецьких дисциплін. Кам'янець-Подільський: ФОП Сисин Я.І., 2013. 88 с.

Тонконог Людмила Василівна,

старший викладач ЦК«Загальне фортепіано»

Фахового музичного коледжу

Дніпровської академії музики

ПОЗИТИВНА МОТИВАЦІЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ СПРЯМОВАНОСТІ СТУДЕНТА

Духовне становлення та потреби в самовираженні особистості, формування її творчих здібностей є важливими завданнями сучасної освітньої системи України. Однією з провідних в галузі педагогічної науки та практики є проблема мотивації в навчанні. Її актуальність зумовлена суспільними вимогами до музичної освіти молодого покоління, ідеями переорієнтації освітнього процесу на розвиток особистості студента, виховання його самобутності, самостійності, творчої активності.

Вчені зазначають, що сформована мотивація стає одним з найбільш дієвих засобів підвищення ефективності і якості навчального процесу (цьому присвячені праці Л. Виготського, Б. Теплова, Г. Костюка). Становлення мотиваційної сфери в навчанні студента зумовлено розвитком його як особистості, змістовною спрямованістю інтересів і прагнень, реалізацією у виконавській діяльності музичних знань, навичок та естетичних переживань, життєвим досвідом та ін. Формування мотивації навчання гри на фортепіано відбувається за декількох умов, найістотнішими з яких є:

- цілеспрямоване педагогічне керування процесом мотивації;
- спонукання до усвідомлення смислу навчання гри на інструменті;
- направлення процесу на розвиток самостійності, активності та творчої ініціативи;
- стимулювання самооцінки та самоконтролю студентів.

Найбільш ефективним є таке керування навчанням гри на фортепіано, яке максимально сприяє виникненню прагнення до саморегуляції, самовиховання та усвідомлення мети і завдання навчання. Необхідною і важливою умовою ефективності процесу є оптимальна складність завдань, оскільки успіхи студентів у подоланні труднощів зміцнюють їх позитивне ставлення до навчання, а невдачі негативно позначаються на бажанні вчитися. Заохочення викладача стимулює до праці лише тоді, коли студентом зроблено реальний внесок в роботу і завдання відчувається ним як досить складне.

Студенти коледжу та закладів вищої освіти засвоюють знання і навички володіння фортепіано крізь призму уявлень про майбутню професію, що впливає на їх навчання. Мотивації навчання в цьому віці сприяє потреба в життєвому самовизначенні, самоосвіті, інтересом до нових способів пізнання та самоусвідомлення, оцінці своїх можливостей та прагнення до творчої діяльності. Найбільш перспективним у вихованні творчої ініціативи і самостійності учня є вступ його на шлях власної, не регламентованої ззовні інтерпретації музики. У такий спосіб відбувається інтенсивний розвиток і здібності самостійно мислити, і його вміння самостійно діяти. Одним із показників самостійного мислення музиканта є здатність до власної, неупередженої, незалежної від зовнішніх впливів оцінки різних музичних явищ, критичного ставлення до власної музичної діяльності та оцінка студентом власних досягнень.

Мотиви, навіть найбільш позитивні, створюють лише потенційну можливість розвитку студента, оскільки їх реалізація залежить від його вміння ставити цілі й досягати їх у навчанні й вміння визначати основні та другорядні цілі навчання.

Саме позитивна мотивація надихає юних музикантів активно прагнути до поповнення загальних і професійних знань, спонукає самостійно вирішувати поставлені завдання. А допомагають у цьому деякі фактори, а саме:

1. Створення на уроці творчої атмосфери довіри та доброзичливості, комфортної для навчання, де головною метою стає розкриття потенціалу студента та отримання задоволення від результатів роботи, спілкування з музикою та викладачем.

2. Використання цікавого для студента педагогічного репертуару, який не тільки розширює музичний світогляд, піаністичні вміння, але також сприяє розвитку художнього, творчого та образного мислення музиканта.

3. Створення в навчанні ситуації успіху, сприятливих умов для розкриття фантазії, нестандартності мислення студентів та наявність власної позиції. Дуже важливим є отримання позитивних емоцій від перемог і досягнень та подолання труднощів. Це може привести до потреби в творчості, самостійному пізнанні, тобто до позитивної мотивації навчання. Дуже важливим на цьому етапі при невдалому виконанні програми є формування у студента розуміння, що причини недоліків пояснюються недостатністю власних зусиль.

Найбільш дієвим засобом підвищення ефективності процесу навчання є прийом емоційного мотивування студента. Одним із способів вирішення цього завдання може стати використання сучасних інтерактивних методів навчання та ІТ технологій на уроках, зокрема уроках фортепіано, що робить навчання яскравим і цікавим для молоді будь-якого віку та формує емоційно позитивне ставлення до предмета.

Література:

1. Винославська О. В. Психологія: навчальний посібник. Київ: ІНК ОС, 2005. 351 с.
2. Занюк С. С. Психологія мотивації: навчальний посібник. Київ: Либідь, 2002. 304с.

3. Кузьо В. Творчий розвиток студента-інструменталіста в контексті музичного мистецтва України. Актуальні питання гуманітарних наук. 2012. Вип.3. С. 93-99.

4. Серьожникова Р. К., Пархоменко Н. Д., Яковицька Л. С. Основи психології і педагогіки: навч. посіб. Київ: Центр навчальної літератури, 2003. 243 с.

*Должикова Валентина Василівна,
викладач ЦК «Загальне фортепіано»
Фахового музичного коледжу
Дніпровської академії музики*

ГУМАНІЗАЦІЯ ЯК СТРАТЕГІЧНИЙ НАПРЯМОК У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

1. Вступ

Музика завжди посідала одне з значних місць у системі виховання особистості. Гуманістичні ідеї в підготовці музикантів висувалися впродовж всієї історії розвитку людства. Становлення музичної освіти, як окремої освітньої галузі, сприяло посиленню уваги дослідників та науковців до проблеми гуманізації підготовки майбутніх педагогів-музикантів.

До 1990 року не містилося згадки про гуманізацію вищої освіти попри те, що передові науковці (Ю. Алексєєв, Е. Белозерцев, В. Миронов, М. Рейнвальд та ін.) випереджали владну еліту у цих питаннях і намагалися в своїх працях закріпити основи гуманізації та гуманітаризації вищої школи.

Намагання партійної верхівки очолити процеси докорінної перебудови суспільства «зверху» не спиралися на реальні можливості держави.

На початку 90-х років ХХ століття, а саме з часів отримання Україною незалежності (24 серпня 1991р.) прискорені процеси гуманізації та демократизації суспільства, входження нашої країни в європейський освітній простір обумовлюють створення нової — гуманістичної системи освіти. Поступово змінюються ціннісні орієнтації педагогічної теорії і практики. На зміну суспільній прийшла особистісна орієнтація — гуманістична. Вона передбачала відмову від пошуку універсальних форм, методів, прийомів навчання і виховання, допускала їх варіативність залежно від індивідуальних здібностей та особливостей розвитку індивіда.

Відповіддю на глибокі соціальні зміни на початку ХХІ століття є подальша актуалізація проблеми гуманізації в освітньому процесі. Гуманізм попередніх століть вимагав переосмислення, адаптації до нових суспільних умов.

2. Що таке гуманізація вищої музично-педагогічної освіти?

Гуманізація — це такий світоглядний і діяльний підхід до музично-педагогічної освіти, який не тільки визнає, а й гарантує здобувачу право на якісну освіту, на свободу вибору, на розвиток і виявлення своїх здібностей. Єдиним критерієм оцінки діяльності викладача стає якість підготовки особистості спеціаліста. Вчені

наголошують на тому, що основою освіти мають бути демократичні принципи, особистісно-розвивальні форми й методи навчання, гуманістичні традиції вітчизняної музичної культури й педагогіки. Пріоритетами професійної підготовки майбутніх педагогів-музикантів визначаються варіативність, індивідуалізація діяльності, її практична спрямованість, створення позитивної емоційної атмосфери процесу навчання, розвиток самостійності студентів у здобутті інформації, істотне зростання потенціалу кожної молодої людини. Гуманізація має розумітись як надання індивідам необхідної підтримки в їхньому саморозвиткові, задоволенні їхніх пізнавальних потреб.

Актуальність цих положень для професійної підготовки педагогів-музикантів зумовлюється тим, що музика через світ художніх образів по-різному впливає на кожну людину. Тому для викладачів музичних дисциплін значно розширюється простір для розвитку індивідуальних здібностей і задатків здобувачів на основі вивчення специфіки їхнього світобачення, емоційних і креативних виявів, особливостей сприйняття музичних творів, формування професійно важливих якостей для забезпечення атмосфери партнерства й співтворчості в музично-освітньому процесі, як невід'ємних ознак гуманістичного підходу в підготовці фахівців, підґрунтям якого є здобутки гуманістичної музичної педагогіки, духовно-моральний потенціал творів музичного мистецтва.

Музична освіта – це процес і результат засвоєння музичних знань, умінь і навичок, які свідчать про відповідний рівень опанування музичним надбанням в аналітично-теоретичному або практично-виконавському аспектах. Музична освіта функціонує у діалектичній взаємодії різних інституцій створення, накопичення музичного досвіду суспільства з процесами передачі та засвоєння цього досвіду майбутніми фахівцями. Музичне навчання має на меті оволодіння такими знаннями, вміннями та навичками практичної музично-естетичної діяльності, які б відповідали певному рівню музичної освіти.

Розглядаючи інноваційні процеси в музичній освіті, слід звернути увагу на те, що музика – це завжди творчість, відкриття, народження нового.

Уперше в українських реаліях основи гуманізації освіти було закладено в нормативні державні документи (Закони України «Про освіту», «Про загальну середню освіту», «Про вищу освіту» та ін.), які визначають її зміст, основні принципи, цілі, пріоритети, умови, очікувані результати та інші важливі положення розвитку освіти в нашій країні.

Суттєві зміни змістового аспекту навчання – вилучення із навчальних планів предметів ідеологічного профілю, впровадження викладання державною мовою, практичне втілення кваліфікаційних рівнів, стандартів, наукових основ забезпечення якості освіти.

Набули чинності наступні документи, які сприяли подальшій гуманізації вищої освіти: «Комплекс нормативних документів для розробки складових стандартів вищої освіти» (2001); «Про впровадження кредитно-модульної системи організації

навчального процесу» (наказ Міністерства освіти та науки України від 30.12.2005), який увійшов в історію освіти як фундамент освітньої діяльності ЗВО III-IV рівнів акредитації. Документ підтвердив нові принципи організації навчального процесу щодо розширення можливостей студентів у виборі змісту програми навчання, забезпечення гнучкості в системі підготовки фахівців для їх адаптації до швидкозмінних вимог національного та міжнародного ринків праці, стимулювання студентів і науково-педагогічних працівників у досягненні високої якості підготовки фахівців з вищою освітою та підвищення престижу української вищої школи на світовому рівні.

Значним стимулом гуманізації вищої освіти України виступило приєднання її до Лісабонської конвенції (2009), що уможливило визнання кваліфікацій у галузі вищої освіти та підписання Болонської декларації (2005).

3. Пріоритетні напрямки сучасної державної політики розвитку вищої музично-педагогічної освіти

Пріоритетними напрямками сучасної державної політики розвитку вищої музично-педагогічної освіти стають:

гуманізація, яка полягає в утвердженні людини як найвищої цінності, а її навчання орієнтоване на особистість здобувача освіти;

гуманітаризація, яка покликана формувати духовність особистості, планетарне мислення, художню картину світу; самовизначення особистості в музичній культурі;

фундаменталізація, як пріоритет галузей і методів пізнання, які забезпечують багатопрофільність, вихід у суміжні сфери, сприйнятливість до освітніх інновацій та інформаційних технологій, здатність до продуктивної переробки інформації і творчого пошуку;

національна спрямованість, яка полягає в органічному поєднанні музично-педагогічної освіти з історією і традиціями українського народу, у збереженні і збагаченні національних цінностей;

перехід від інформативних форм до *активних методів музичного навчання*, що передбачає використання наукового пошуку, проблемного підходу, мультимедійних технологій, інноваційних моделей, які активізують інтелектуальну діяльність;

створення умов для творчої самореалізації здобувачів освіти, самоактуалізація творчого підходу, яка дає можливість особистості пережити радість творчого досягнення;

органічне поєднання музичного навчання, виховання і розвитку, що сприяє формуванню цілісної, гармонійно розвиненої особистості;

відкритість системи музично-педагогічної освіти;

інтеграція вітчизняної музично-педагогічної освіти до європейської та світової освіти;

вивчення реальної потреби фахівців у конкретно-історичний період розвитку держави та суспільства;

відповідність цілей, стандартів освіти отриманим результатам;

визначення державних та інших джерел фінансування освіти;

співвідношення в країні державних, комунальних та приватних закладів вищої освіти.

Сучасна національна вища освіта активно використовує поняття «гуманізм» як найбільш актуальне і багатогранне. Це спрямовує увагу педагогів на реалізацію взаємозв'язку музичного навчання, виховання та розвитку здобувача освіти, налагодження взаємин між учасниками освітнього процесу, сприяє розробці науково обґрунтованої концепції, яка за основну мету ставить перебудову виховного процесу на основі особистісно орієнтованого підходу.

Гуманізація процесу підготовки майбутніх педагогів-музикантів означає, насамперед, поступову трансформацію навчання у самонавчання, повну свободу суб'єкта навчальної діяльності у виборі параметрів усіх ланок цієї діяльності з метою постійного самовдосконалення, що сприяє кількісному і якісному зростанню знань, а також навичок та умінь щодо їх набуття та використання.

Гуманістичні тенденції зумовлюють зміни таких структурних компонентів системи освіти, як *мета, зміст, форми і засоби* освітньої діяльності. У більш розгорнутому варіанті ця тенденція включає такі складові, як: національна спрямованість освіти; відкритість системи освіти; перенесення акценту з навчальної діяльності викладача на діяльність здобувача освіти; перехід від репродуктивного навчання до продуктивного; самоствердження особистості за умов педагогічної підтримки; перетворення позицій педагога і майбутнього фахівця в особистісно рівноправні; творча спрямованість навчального процесу; перехід від регламентовано-контрольованих засобів організації навчального процесу до активно-розвиваючих; наступність та неперервність освіти.

Процес гуманізації навчання має дві взаємопов'язані складові: гуманістичне навчання як спосіб спілкування викладача та здобувачів освіти і як принцип навчання й виховання. Гуманізація принципу спілкування у процесі навчання сприяє покращенню цінностей самої освіти. Провідними стають не формальне засвоєння знань і навичок, а гуманність стосунків, свобода самовиявлення, культивування індивідуальності, самореалізація творчого потенціалу особистості. Відповідно до гуманістичного та особистісно-зорієнтованого характеру музично-педагогічної освіти виникає необхідність формування ціннісних орієнтацій майбутнього педагога-музиканта, оволодіння методами наукового пізнання, самопізнання, творчого мислення, навичок міжособистісного спілкування. Зміст навчання не зводиться лише до його навчального компоненту, а сам процес засвоєння знань стає психологічно комфортним для здобувача освіти.

Необхідно створювати умови для варіативного вибору здобувачами форм та методів навчання з огляду на максимальні можливості розвитку їхнього потенціалу та

стимулювання творчих здібностей, а також максимальні можливості спілкування з тими педагогами, з якими вони відчують себе комфортно «на одній хвилі». Освітній процес має відбуватись в атмосфері взаємодії, приязні, емоційної співдружності.

Друга складова освіти як принцип навчання й виховання орієнтується на гуманізм як основу світоглядних установок. Сьогодні майже всі надають перевагу гуманізму як засобу пізнання світу та визначення місця людини у суспільстві. Філософія людяності у реальному житті проявляється у конкретних діях і вчинках. Адже для майбутнього педагога-музиканта поряд з професійними якостями важливим є вміння працювати з людьми, створювати в колективі мікроклімат поваги та взаємопідтримки. Все більший вплив на гуманістичне виховання майбутніх музичних фахівців мають такі чинники діяльності педагогів, як стиль спілкування, індивідуальний підхід до здобувачів освіти, емоційність ведення занять, створення ситуацій успіху, творчості.

Навчальний процес має бути спрямований на реалізацію змісту освіти на певному освітньо-кваліфікаційному рівні. Фахова підготовка здобувачів освіти має на меті набуття ними знань з основ спеціальності «Музичне мистецтво» та практичних умінь і навичок, необхідних для здійснення професійної діяльності.

Модернізація змісту фахової підготовки студента визначається пріоритетністю гуманістичного, культурологічного і компетентісного підходів, оскільки саме вони допомагають досягти гармонії у відносинах між особистістю і соціумом.

4. Використання активних методів навчання

Сучасна система вищої музично-педагогічної освіти покликана не лише розвивати інтелект майбутніх фахівців, підвищувати їх можливості, а й стимулювати їх самостійне навчання й розвиток, формувати інноваційний і креативний потенціал, приймати творчі рішення у нестандартних ситуаціях. Очевидно, що методи навчання потребують докорінних змін. Педагоги усвідомлюють, що пріоритет належить формуванню здатності майбутнього фахівця мистецтва самостійно і творчо мислити, орієнтуватися в культурному та духовному контексті сучасного суспільства, застосовувати методи самовиховання, орієнтовані на загальнолюдські цінності.

Гуманізація освітнього процесу має на увазі використання новітніх технологій, активних методів навчання, які б формували мотиви навчально-пізнавальної діяльності, сприяли виявленню й розвитку творчого потенціалу здобувача освіти, самореалізації його особистості; включали в процес пізнання сфери емоцій, сприяли розвитку співробітництва.

Для активізації навчально-пізнавальної діяльності майбутніх педагогів-музикантів найбільш доцільно та ефективно використовувати метод ділової гри, аналіз конкретних ситуацій, ігрове художньо-творче проектування та стажування.

Унікальним методом, який у процесі інструментально-виконавської підготовки майбутніх фахівців набуває особливого сенсу й змісту, є *метод художньо-творчих проєктів*. Робота над проєктом займає тривалий час, але результат (презентація проєкту) може бути основою проміжного, підсумкового заліку або концерту. В основі

проекту може бути вивчення та інтерпретація на фортепіано здобувачами освіти музичних творів окремих композиторів, авторських творів сучасних композиторів або музичних творів певних стильових напрямків і т.ін.

Використання у процесі навчання цього методу допомагає розкрити творчу роботу здобувача від задуму до втілення. Метод художньо-творчих проєктів спрямовується на формування й виявлення індивідуальної неповторності кожного здобувача освіти, міри його творчої спрямованості, музично-виконавського досвіду, самостійності, самореалізації і самовираження у різних видах інструментально-виконавської творчості. Художньо-творчий проєкт передбачає володіння уміннями здійснювати інтегративні зв'язки, знаходити й використовувати цікавий матеріал, що дозволяє різнобічно й цілісно пізнати художнє явище.

Метод художньо-творчих проєктів набуває особливого значення, оскільки спрямовується на активізацію пізнавально-емоційної, особистісно-ціннісної та діяльнісної сфер здобувачів освіти. А набуття ними художньо-інтерпретаційного досвіду в різних видах музично-виконавської діяльності орієнтує їх на практичне застосування музично-виконавських знань та вмій.

Отже, використання активних методів навчання в організації навчально-пізнавальної діяльності здобувачів освіти у процесі музично-педагогічної підготовки допомагає залучити їх до активної діяльності під час занять та позаурочних заходів, а також створити такі психолого-педагогічні умови у навчанні, в яких майбутній педагог-музикант може найбільш повною мірою виразити себе як суб'єкт навчальної діяльності. Саме врахування особливостей здобувачів освіти дозволяє послідовно здійснювати індивідуалізацію і диференціацію навчання, що на сучасному етапі вважається дієвим засобом оптимізації освітнього процесу.

5. Індивідуальні форми організації навчання

Особливо важливим для організаційної структури освітнього процесу музично-педагогічних закладів вищої освіти є індивідуальні форми організації навчання. Саме вони, як вважають науковці, створюють оптимальні умови для виявлення і розвитку музичних здібностей, індивідуальних рис та особистісних даних здобувача освіти, його власного «мистецького потенціалу» і «мистецьких можливостей».

Так, фахові дисципліни в системі підготовки майбутніх педагогів мають специфіку, яка полягає в індивідуальній формі навчання. Із власного досвіду роботи необхідно зазначити, що зміст цих занять не вичерпується лише діяльністю, спрямованою на засвоєння спеціальних знань, умінь і навичок (виконавських, інтерпретаторських, імпровізаційних, технічних та ін.). Індивідуальне спілкування викладача із майбутнім педагогом-музикантом дає широкі можливості для знаходження індивідуального підходу до кожного здобувача освіти.

Один із ефективних шляхів підвищення якості інструментальної підготовки майбутніх фахівців полягає в розробці та застосуванні для них особистісно орієнтованих методів навчання. Специфіка впровадження їх обумовлюється індивідуальною формою занять здобувача освіти з викладачем та творчим характером

результатів його навчальної діяльності. В той же час особистісно орієнтована педагогіка передбачає, що здобувач освіти не повинен бути залежним від методичних та художніх ідей викладача, а саме він є творцем власної навчальної діяльності.

Методика особистісно орієнтованого навчання гри на музичному інструменті майбутнього музиканта передбачає дотримання наступних педагогічних умов: узгодження змісту навчання з індивідуальними особливостями та музичними здібностями здобувача освіти; створення ситуацій успіху в його музично-навчальній діяльності; побудова процесу навчання на основі фахового діалогу між викладачем та майбутнім музикантом; розвиток його творчої самостійності. Ця методика є дієвою та ефективною в сучасних умовах розвитку вищої музично-педагогічної освіти. Професійна компетентність майбутніх педагогів-музикантів є основою для їх самовдосконалення.

6. Підсумок

Отже, спираючись на висновки вчених, ми визначаємо гуманізацію підготовки фахівця спеціальності «Музичне мистецтво» як процес, що відображається у скерованості навчання та виховання на розвиток самобутньої особистості, здатної самостійно мислити, генерувати оригінальні ідеї, приймати сміливі, нестандартні рішення. Це процес формування стосунків поваги й довіри між усіма учасниками освітнього процесу, що сприятиме максимальній реалізації здобувачами освіти своїх задатків і здібностей, потреб і прагнень, виробленню на основі здобутих знань гуманістичних ціннісних орієнтацій і мотивів професійної діяльності, гуманних якостей і вмінь співпраці й партнерства.

Водночас ця робота не вичерпує всіх аспектів проблеми гуманізації підготовки фахівців спеціальності «Музичне мистецтво» закладів вищої освіти. Подальші наукові пошуки та вивчення сучасного вітчизняного та зарубіжного досвіду сприятимуть всебічній гуманізації професійної підготовки педагогів-музикантів.

Література:

1. Беланова Р. А. Гуманізація та гуманітаризація освіти в класичних університетах (Україна – США): моногр. Київ: Центр практичної філософії, 2001. 216 с.
2. Горбенко С. Пріоритетні напрямки розвитку сучасної музичної освіти. Професійно-художня освіта України. Черкаси: Черкас. ЦНТЕІ, 2007. Вип. IV. С.19–25.
3. Сидоренко О. Проблеми гуманізації та гуманітаризації в освітній реформі в Україні. Вища освіта України. 2010. № 2. С. 21–22.
4. Тинний В., Колечко В. Ідеї гуманізму в сучасній педагогіці. Вища школа. 2002. № 2. С. 70–75.

*Пахарь Олена Григорівна,
викладач ЦК “Загальне фортепіано”
Фахового музичного коледжу
Дніпровської академії музики*

ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ ВИВЧЕННЯ ФОРТЕПІАНО У СТУДЕНТІВ РІЗНИХ ФАХОВИХ НАПРЯМКІВ

Гра на будь-якому музичному інструменті є дуже складною діяльністю, яка потребує постійного слухового контролю та свідомої координації рухів. Неможливо опанувати це ремесло без уміння й творчості. Але перше набувається наполегливою працею з чітким розумінням поставлених завдань, розвитком мислення й волі, а друге ґрунтується на поглибленому усвідомленні змісту музичного твору та відтворенні його в межах емоційно-ціннісної сфери особистості.

Навчання гри на фортепіано займає почесне місце в музичній освіті будь-якого музиканта. І це зрозуміло, бо за своїми можливостями жоден інструмент не може конкурувати з фортепіано, тому що воно є багатоголосним інструментом, і це дає можливість виконувати на ньому музику будь-яких стилів і жанрів – від невеликої п'єси до партитури.

Формування мотивації вивчення гри на фортепіано сприятиме правильній організації цього процесу, знаходженню адекватних методів педагогічного впливу і як результат – в цілому вихованню особистості учня. Джерело бажання лежить в характері дитячої або юнацької психіки, в необхідності емоційного забарвлення процесу навчання, в інтелектуальних переживаннях. Якщо учня не захопити образністю музичного мислення, простотою рішення технічних труднощів, то ніякими розумовими зусиллями та прийомами не змусиш його сидіти за фортепіано. Отже, сформуємо декілька умов:

- зацікавленість учня процесом завдяки образній та емоційній подачі матеріалу;
- кожне завдання повинно бути усвідомлене учнем, стати для нього значним і бути за складністю оптимальним;
- при будь-якій навчальній діяльності треба впливати на емоційну сферу учня й зміцнювати позитивні емоції при долатті труднощів;
- полімотивація та формування позитивних мотивів;
- аналізувати та направляти учня в його мотиваціях, виховувати в ньому більш етичні мотивації за необхідністю.

Мотивація взагалі є рушійною силою поведінки людини і пов'язана зі збагаченням і розвитком особистості. Джерела мотивації можуть бути внутрішні, що зумовлені природним характером, зовнішні, що визначаються рідними та значущими людьми, та особисті, які формуються внаслідок попередніх і визначаються інтересами, прагненнями, світоглядом, уявленням про себе та інших. Дуже добре, коли домінуючим мотивом у студента є пізнавальний мотив, а для створення стійкої позитивної мотивації потрібно, щоб після кожного уроку був якісний аналіз, з

підкреслюванням позитивних зрушень в оволодінні знаннями та уміннями, знаходження причин недоліків та методів їх виправлення, а не тільки їх констатація. Такий підхід спрямований на формування в учня адекватної самооцінки.

Окремою групою можна виділити *естетичні* мотиви (допомагати учню в процесі пізнавальної діяльності бачити красу гармоній), *творчі* (пошук нових способів фактурних або звукових рішень), мотиви *самоствердження* (пов'язані з почуттям власної гідності, з прагненням впевнено відчувати себе в соціумі). Позитивні переживання емоційно підкріплюють прагнення досягнути результату, тому потрібно налагодити хороші ділові стосунки з учнем, допомагати йому усвідомити свої можливості в подоланні труднощів, знаходити такий навчальний матеріал, який приверне увагу та зацікавить його. Іноді можна залучати мотивацію *уникнення неприємності*, але не допускати, щоб цей мотив став стійким і визначав ставлення учня до навчання.

Найбільш істотний чинник, що характеризує спрямованість особистості музиканта – це мотивація *музичної діяльності*. Потрібно будувати заняття з учнем на поглибленому усвідомленні змісту музичного твору. Процес відтворення художнього образу має бути цілісним та творчим за характером. Слід намагатися довести до учня, що ця діяльність можлива лише за умови наполегливої та свідомої праці, цілеспрямованості, розвитку волі та мислення, слухової уваги та пам'яті, вміння оперувати музичними уявленнями. Головна особливість музичної мотивації, на відміну від мотивації теоретичної або практичної діяльності, полягає в тому, що за своїм походженням вона є результатом прагнень самого виконавця. Якщо в процесі роботи над твором учень відчуватиме позитивні емоції, виникне справжній інтерес до навчання, то можна очікувати, що поступово в нього виникнуть потреби, а значить і мотиви до цієї діяльності. Які ж потреби необхідні учню для виникнення мотивації:

- потреба в емоційних переживаннях музики як частини життя, вищим рівнем якої є емоція співпереживання;
- потреба пізнавальна, що дає можливість проникнути в художню природу музики й колористичну сутність життєвих явищ;
- потреба комунікативна, що породжує процес спілкування з музичним мистецтвом.

Провідний напрям вчителя – розвинути здатність учня до самостійної роботи з твором, навчити формувати завдання, осмислювати та аналізувати, щоб він міг зрозуміти і відчути, *чому, для чого і як* потрібно творити виконувати. Коли настає закономірне згасання первинного й поверхневого інтересу до навчання, потрібно цьому протиставити формування цілеспрямованого та свідомого ставлення до змісту власної музичної діяльності. У зв'язку з цим багато хто з видатних педагогів-піаністів підкреслює, що в галузі музичного виконавства вчитель обов'язково повинен дати учневі основні загальні положення, спираючись на які він далі зможе піти своїм художнім шляхом самостійно, не потребуючи допомоги. А також він визначив педагогічні шляхи, необхідні для досягнення самостійності учня, такі як:

- прищеплювати учневі культуру музично-виконавського осмислення твору, яка виявляється в здатності помічати подібні й відмінні риси, доводити свою думку чи інтуїтивне осягнення до ясності; навчати об'єднувати засвоєні дрібні елементи в єдине ціле, або від загального бачення і виконання твору йти до розуміння й відпрацювання окремих епізодів та деталей;

- прищеплювати культуру тренувальної роботи, коли в будь-якому елементі технічного тренажу має виявлятися естетичне начало; навчати вмінню відмовлятися від емоційної гри і зосереджуватися на завданні, яке у певний час ставиться; усвідомлювати те, що в процесі тренування було знайдено інтуїтивно; пояснювати, що якість тренувальних занять залежить від повної зосередженості слуху;

- не виявляти надмірної педагогічної активності, перетворюючись у «репетитора», не полегшувати учневі завдання там, де він з ним може сам впоратись; допомагати учневі тільки тоді, коли в цьому є необхідність, тобто своєю надмірною старанністю не перешкоджати прагненню учня «навчитися вчитися»;

- не вимагати від учня неухильного виконання вказівок педагога.

Виховання самостійності учнів тісно пов'язане з формуванням мотивації. Воно здійснюється в ланці «урок – домашні заняття – самоосвітня діяльність». Щоб не зник інтерес до самостійних занять, потрібно декілька умов:

- надавати зрозумілі завдання;
- пропонувати виконувати завдання різними способами і вимагати творчого підходу до їх виконання;
- залучати учня до визначення епізодів з технічними труднощами, самостійного створення відповідних вправ для вирішення зазначених труднощів (іноді більш складніших ніж сам технічний епізод в творі), відпрацювання цих вправ та творчого вивчення таким чином будь-яких технічних завдань;
- всю художньо-технічну роботу супроводжувати змістовною і захоплюючою бесідою вчителя з учнем.

Ефективним способом формування мотивації для таких учнів є створення ситуації *задоволення своїм успіхом*. Необхідно вселяти віру учня в самого себе, звертати його увагу навіть на невеликі досягнення. А для підтримання бажання вчитися потрібно, щоб художні твори відповідали виконавським можливостям учнів. *Зворотній зв'язок* між учителем та учнем теж впливає на мотивацію. *Вільний вибір твору для розучування* також дає можливість учню відчувати свободу і розширяє його внутрішню мотивацію.

Наприкінці зазначимо найбільш дієві методи навчання молодих музикантів-виконавців, які обов'язково повинні бути в робочому арсеналі кожного викладача:

- *метод наслідування* – необхідний етап виховання музиканта;
- *метод показу* – ще один дієвий засіб, котрий здатний пробудити творчу уяву учня;
- *вербальний метод* має важливе значення у вихованні музиканта;

• **метод інтелектуального впливу** ґрунтується на поясненнях учителя, аналізі, широких узагальненнях. Необхідно залучати учня думати разом, робити його співучасником вирішення художнього завдання;

• **спільне музикування** викликає у студентів максимальний інтерес і як мотивація є могутнім стимулом у роботі. Стійкий інтерес студентів до ансамблевого музикування дозволяє ефективно вирішувати вузькотехнологічні проблеми досконалості ігрових навичок, розвивати весь комплекс музичних здібностей, що сприяє активізації занять і стабільності публічних виступів;

• **у процесі навчання гри на інструменті**, учитель обов'язково повинен приділяти увагу загальному музичному розвитку учня, адже нерідко стає помітним значний розрив між виконавськими досягненнями учня й рівнем сформованості його загальної музичної культури. Потрібно систематично і планомірно виховувати музичне сприймання, розвивати художньо-творчі якості та формувати ціннісні орієнтації.

Література:

1. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України. 2008. 274 с.

2. Педагогічний словник / АПН України. Ін-т педагогіки: ред. М. Д. Ярмаченка. Київ: Педагогічна думка, 2001. 514 с.

3. Ростовська І. О. Формування мотивації учня гри на фортепіано: навч.-метод. посіб. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2015р. 159 с.

*Парсаданова Алла Анатоліївна,
старший викладач ЦК "Загальне фортепіано"
Фахового музичного коледжу
Дніпровської академії музики*

ОСНОВНІ КОМПЕТЕНТНОСТІ У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОГО ВИКЛАДАЧА МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

На шляху розвитку інформаційного суспільства якісна освіта стає одним з головних чинників успіху, а педагог є одночасно і об'єктом, і провідником позитивних змін. Професія педагогічного працівника є однією з найбільш масових у сучасному суспільстві і є об'єктом особливої уваги та опіки державних органів влади різного рівня. Зазвичай державою визначаються такі критерії допуску до професійної педагогічної діяльності, як наявність у працівника ступеня вищої освіти за відповідною спеціальністю (програмою підготовки) та/або відповідність його професійної кваліфікації системі вимог, які зафіксовано у професійному стандарті.

Важливою характеристикою професії є її багатогранність, яка у своїх вищих проявах підіймається до мистецтва. Високий рівень академічних досягнень,

продемонстрований здобувачем педагогічного фаху під час навчання у закладі освіти, не гарантує його успішності в професійній діяльності. Освітня кваліфікація педагогічного працівника не є тотожною його професійній кваліфікації. Оцінка діяльності як самого педагога, так і інституцій, що забезпечують його підготовку, повинна формуватися з об'єктивних та експертних показників, отриманих з різних джерел, зокрема, від основних зацікавлених сторін, представників громади та влади.

Програми підготовки педагогів містять складники психолого-педагогічної та практичної підготовки, а в багатьох випадках предметної спеціальності, включно з методикою викладання, використанням інформаційно-комунікаційних та цифрових технологій. На континуумі навчання педагогічного працівника впродовж життя виділяють три основні етапи: відправну формальну освіту; початок професійної діяльності – педагогічну інтернатуру, яка повинна супроводжуватися комплексом спеціальних заходів сприяння входженню працівника в професію; безперервний професійний розвиток.

Загалом, підготовка педагогічного працівника має відповідати суспільним запитам, сформульованим у професійних стандартах та стандартах освіти, враховувати світові тенденції та рекомендації впливових міжнародних організацій щодо підготовки педагогів.

Необхідні компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва для його успішної реалізації в предметній сфері

Професійна підготовка здобувачів вищої освіти базується на реалізації спеціальних (фахових) компетентностей згідно з освітньо-професійною програмою «Середня освіта» («Музичне мистецтво»), а саме:

- здатність користуватися символікою та сучасною термінологією музичної мови;
- здатність розкривати системно-структурні зв'язки філософських, музикознавчих, музично-педагогічних, культурологічних, методичних понять;
- здатність до перенесення системи фахових знань у площину навчального предмету «Музичне мистецтво» в Новій українській школі, вміння структурування навчального матеріалу, проектування та організації власної педагогічної діяльності;
- здатність демонструвати виконавські, інтерпретаційні, артистичні, педагогічні та організаційні вміння;
- здатність застосовувати елементи теоретичного та експериментального дослідження для підвищення ефективності музично-педагогічної діяльності;
- здатність відчувати і демонструвати емоційну чутливість, рефлексію, ціннісне ставлення до музичних творів, здійснювати активне сприймання, запам'ятовування, збереження, відтворення і художньо-педагогічне тлумачення художнього змісту та сенсу творів музичного мистецтва;

- здатність здійснювати добір методів та засобів діагностування, корекції особистісного і музичного (художнього) навчання та розвитку учнів закладів загальної середньої освіти, педагогічного супроводу процесів соціалізації та професійного самовизначення здобувачів;

- здатність формувати у здобувачів предметні (спеціальні) музичні компетентності;

- уміння свідомо обирати шляхи вирішення непередбачуваних проблем у діяльності;

- володіння комплексом знань музично-педагогічної діяльності викладача музичного мистецтва вишу, методами активізації мистецько-творчого навчання та розвитку здобувачів сучасної музичної освіти;

- розуміння специфіки теоретичного та експериментального дослідження в музично-педагогічній діяльності викладача музичного мистецтва;

- знання психолого-педагогічних аспектів навчання, виховання, розвитку здобувачів, демонстрація критичного ставлення до світоглядних теорій у процесі розв'язання соціальних і музично-професійних завдань;

- знання та здатність реалізовувати державний стандарт, концепцію та навчальні програми сучасної музичної освіти.

Окрім того, здобувачі вищої освіти повинні володіти наступними вміннями професійного спрямування:

- володіти сукупністю комунікативних, організаторських, гностичних, проєктувальних умінь, виявляти моральну та естетичну спрямованість;

- виявляти здатність до самоактуалізації, саморозвитку та самокорекції у процесі музично-педагогічної діяльності;

- демонструвати уміння вирішувати музично-педагогічні проблеми, оригінальність і гнучкість творчого мислення у процесі конструювання, інтерпретації та реалізації музично-педагогічних ситуацій;

- володіти елементами логічного й образного мислення, бути здатним до аналізу, виділення головного й синтезу в навчально-виховній та організаційній діяльності вчителя музичного мистецтва.

Варто зазначити, що у закладі вищої освіти необхідно прищепити здобувачам елементи педагогічної майстерності, забезпечити вивчення новітніх методик у сучасній музичній освіті.

Література:

1. Олесюк О.М. Музична педагогіка: навч. посіб. Київ: КНУКіМ, 2006. 188 с.
2. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посіб. Київ: АПНУ, 2002. 270с.
3. Українська етнопедагогіка: навч. посіб. для студ. пед. навч. закл. Глухів: Глухів. держ. пед. Ун-т., 2001.172 с.
4. Шульгіна В.Д. Українська музична педагогіка: підруч. Київ: НАКККІМ, 2005. 271с.

*Капітонова Вікторія Євгенівна,
викладач-методист ЦК “Загальне фортепіано”
Фахового музичного коледжу
Дніпровської академії музики*

ГУМАНІЗАЦІЯ ЯК ПРОВІДНИЙ ПРИНЦИП МУЗИЧНОГО ПРОФЕСІЙНОГО НАВЧАННЯ

Гуманізація навчального процесу є актуальним напрямком в сучасній українській освіті. Попри всі складності нашого часу, важкі фізичні та психологічні умови навчання, процес освіти триває та розвивається. Звісно, гуманізація навчання має декілька аспектів. Одним з них є виведення кожної особи, що навчається, в центр дії, орієнтування на її особисті якості, інтереси та потреби. Але чи не найважливішим аспектом навчання повинно бути виховання в особі особистості, наповненої знаннями, вміннями, практичними фаховими навичками, а головне — спроможної мислити та діяти самостійно й творчо.

Для виховання такої особистості процес навчання багато в чому має перетворитися на процес самовдосконалення, розуміння своїх властивостей, своїх потреб, шляхів позитивних змін та набуття певного досвіду. В цілому цінною особистість стає в тому випадку, коли вона створює себе сама.

Гуманізація навчання, безумовно, має аспект моральний. Але головна умова принципу гуманізації – збудувати роботу таким чином, коли не просто сформовано інтерес студента до навчання, а коли ініціатором у навчанні стає саме студент. Роль викладача зводиться до того, щоб сприяти вибудові такого шляху, коли загальний соціальний та фаховий досвід стає особистісним для об’єкта навчання. Викладач вказує напрямки. Студент здійснює пошук. Реалізується принцип рівноправності при спільному інтересі. *Humanus* – це не просто людяність. Стосовно навчання – це надання практично керуючої ролі учня в самоосвіті. Хотіти вивчити, осмислити та визначити шляхи вивчення, організувати процес засвоєння, досягти результату – такий алгоритм сучасного гуманізованого шляху освіти.

Якщо мова йде про становлення особистості музиканта, на початку свого професійного навчання майбутній фахівець має визначитися перш за все, до чого він прагне. Конкретно визначена ціль – це не просто мрія і не просто загальне означення. Це той конкретний рівень, якого планує та має досягти певна особистість.

Велику роль у цьому визначенні має відіграти викладач. Саме викладач, з його людським та професійним досвідом, повинен не просто змалювати яскраве й барвисте майбутнє, а допомогти діяти послідовно. В музичній освіті перш за все необхідно студенту допомогти визначитись, якою мірою дисципліна, що вивчається, сприяє професійному становленню.

Дисципліна «Фортепіано» – це така галузь діяльності музиканта, де формуються інтелектуальні, культурні та практичні властивості фахівця. І не важливо – це спеціальне, спеціалізоване, загальне чи додаткове фортепіано, важливо те, що

саме ця дисципліна здатна формувати фахові знання, гармонічне, фактурне, стильове, жанрове, драматургічне та загальне художнє мислення. Фортепіано спроможне розвинути й додати ті виконавські якості, які потрібні будь-якому виконавцю.

Але ж починати слід з аналізу базових професійних даних. Перше, що має усвідомити студент на початку свого навчання, це істину: музичні здібності – тільки можливості. Зрозуміло, чим більше здібностей – тим більше можливостей. Але від того, як скерує ці можливості їх власник, залежить кінцевий результат. Для того, щоб бажаний результат здійснився, весь процес професійного виконавського зростання має бути означений і контрольований спільними зусиллями в усіх напрямках. На початку вивчення дисципліни студенту та викладачу бажано скласти перспективний план розвитку професійного мислення та технічного становлення. Професійне мислення має включати всі аспекти таких напрямків: художній, стильовий, жанровий, т. ін.. Студент має розуміти, що вивчення нотного тексту з мінімумом динамічного оформлення – замало. Він має володіти всіма засобами реалізації художньо-технічних завдань при виконавстві творів, наприклад, артикуляцією, звуковидобуванням, педалізацією, вмінням збудувати й висловити музичну думку в кожному конкретному випадку тощо. І прагнути цього має сам студент. Такий підхід повинен бути й в організації технічного розвитку. З рівнем досяжності визначатися має сам студент. Педагог корегує, спрямовує і допомагає знаходити засоби.

Саме такий підхід ми намагаємось здійснити у сфері фортепіанного становлення на факультеті Дніпровської академії музики, де за основу обрано принцип концентрованого стильового навчання. Аналіз базових знань та вмінь співвідноситься з рівнем, якого необхідно і можливо досягти; намічаються шляхи росту і разом обирається відповідний навчальний репертуар. Завдяки осмисленню своїх можливостей та визначенню шляхів росту студенти, які в коледж вступили без фортепіанної підготовки і фортепіано вивчали як загальний курс, вже на факультеті вивчали такі твори:

- Пономаренко Софія (I курс, “Народні інструменти”) – Й. С. Бах – О. Гончаров. Органна хоральна прелюдія g-moll;
- Степаненко Катерина (III курс, “Народні інструменти”) – Е. Саті. «Airs that chase away»; М. Равель. Прелюд a-moll;
- Шевченко Ілля (III курс, “Струнні інструменти”) – К. Дебюссі. «Затонулий собор»; Ф. Пуленк. «Новелета» №1, C-dur;
- Сорокін Іван (II курс, “Народні інструменти”) – Й. Брамс. Рапсодія op.79 №2, g-moll; Й. С. Бах – І. Іллін. Етюд для педалі g-moll.

Слід відмітити, що на означеному шляху допомоги в самоорганізації і саморозвитку студента викладач неодмінно має спиратись на його вікові особливості, особливості загального мислення та особистісні риси. Не всі студенти критично та активно включаються в процес самоаналізу та визначення саморозвитку. Але цей процес організувати необхідно, і робити це слід тактовно й обережно. А здійснювати тільки разом. Для посилення розуміння шляхів свого становлення

студент повинен чітко визначитися, з якою метою він розвивається взагалі, які професійні якості має розвинути, які знання отримати, яких виконавських навичок набути. В цьому і полягає процес гуманізації навчання. Студент і викладач мають бути співавторами успішного результату на шляху створення нової творчої особистості.

Література:

1. Гончар О. В. Педагогічна взаємодія як ключова складова гуманізації навчального процесу у вищому навчальному закладі. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Педагогіка. Тернопіль, 2010. №2. С. 62-66.
2. Романенко М. І. Гуманізація освіти: концептуальні проблеми та практичний досвід: монографія. Дніпропетровськ: Промінь. 2001. С. 34-39.
3. Сакун А. Проблема гуманізації освіти в контексті особисто орієнтованого підходу. Філософські обрії. 2012. №28. С. 193-201.

*Хорошко Ірина Олексіївна,
викладач ЦК «Загальне фортепіано»
Фахового музичного коледжу
Дніпровської академії музики*

ПОЛЮБИТИ ФОРТЕПІАНО. МОТИВАЦІЯ ВИВЧЕННЯ ФОРТЕПІАНО СТУДЕНТАМИ РІЗНИХ ФАХОВИХ НАПРЯМКІВ У СТАНОВЛЕННІ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСОБИСТОСТІ

Сьогодні, у період оновлення суспільства, виникла потреба у творчо-активній особистості. Музичне виховання та навчання такої особистості займає особливе місце, оскільки музика відображає всю повноту природи людини у всій її гармонійній цілісності. У процесі розуміння музики потрібні специфічні знання та спеціальна підготовка.

Слухаючи, сприймаючи, виконуючи музичний твір, людина в той же час вчиться мислити, порівнює музичні явища та узагальнює їх.

Важливе місце серед предметів навчального плану музичних коледжів посідає фортепіано і не лише як спеціальна дисципліна, а й як обов'язкова майже всім — «Загальне фортепіано».

Задача даної статті — дослідження особливостей мотивації навчання студентів відділу «Загальне фортепіано» музичних коледжів у процесі становлення професійної особистості.

1. Основні завдання предмету «Загальне фортепіано»

Оскільки студенти деяких спеціальностей починають вивчати фортепіано на більш пізніх етапах, то і завдання, що стоять перед педагогами коледжів у процесі навчання, будуть різними, залежно від реальних можливостей конкретної особистості.

Важко переоцінити роль загального фортепіано для вокалістів у їхньому музичному розвитку.

Тут можна намітити кілька важливих практичних аспектів: студенти-вокалісти вчать мати справу з багатоголосним текстом, з яким вони зовсім не стикаються на спеціальності; набувають необхідної для них навички самостійного розспівування; напрацьовують уміння розбиратися, аналізувати вокальні опуси в комплексі сольної партії та акомпанементу, вчать опрацьовувати величезну кількість вокальної літератури.

Загальний курс фортепіано є найважливішим розділом формування цілісної музичної освіченості музиканта-виконавця та музиканта-педагога.

2. Роль фортепіано у розвитку музичного слуху вокаліста

Питання про роль фортепіано у розвитку музичного слуху вокаліста потребує спеціального розгляду.

У класі загального фортепіано для вокалістів потрібно працювати над фортепіанною партією творів, що вивчаються ними у класі сольного співу.

Гра на фортепіано, з його рівномірним темперованим строем, у процесі тривалого тренування забезпечує формування професійно-музичної уяви співаків, розвиток звуковисотного слуху, який в свою чергу сприяє чистоті інтонування.

Не менш важливого значення набувають заняття на фортепіано для розвитку тембродинамічного слуху.

Рояль, на відміну від голосу співака, є багатоголосним інструментом. Відтворення на фортепіано складних звукових структур збагачує слух вокаліста багатобарвним звучанням звуко-комплексів, сприяє розвитку гармонійного слуху, необхідного вокалісту для розшифрування ладо-гармонічних елементів у мелодії та для досягнення стильових особливостей гармонічної мови композиторів.

Не вимагає доказів важливість виховання поліфонічного мислення вокалістів, яке необхідне професійному співаку для участі у співочих ансамблях, де він повинен не тільки правильно відтворювати звук.

Доцільно залучати до вивчення на уроках фортепіано ті вокальні твори, які студент проходить на уроках за фахом. При розучуванні вокальної партії навіть з найслабше підготовленими студентами слід звертати увагу на фразування, штрихи, дихання, інтонацію, мелодійність та плавність звучання.

Таким чином, досягається подвійна користь: формуються музично-слухові уявлення і впорядковується апарат, удосконалюються піаністичні рухи.

3. Основні причини полюбити фортепіано

Кваліфікована підготовка музиканта-професіонала будь-якої спеціальності неможлива без оволодіння фортепіано.

Серед основних причин, чому необхідно любити фортепіано, виокремимо наступні:

- **Насолода.** Гра на фортепіано – справжнє задоволення. Якщо час витрачається на гру, радість від створення прекрасних гармоній та мелодій – одна з найкращих речей на Землі.
- **Зовнішній вигляд.** Кожне вироблене фортепіано призначене для того, щоб бути естетично приємним.
- **Здоров'я.** Гра на фортепіано корисна для нашого мозку та загальної функціональності нашого тіла.
- **Позитивність.** Гра на фортепіано корисна для психічного здоров'я та настрою. Процес гри викликає великий викид серотоніну, набагато більший, ніж при простому прослуховуванні.
- **Освітні.** Вивчення гри на фортепіано – найкращий спосіб вивчати музику та вивчати теорію музики. Вивчення гри на фортепіано полегшує вивчення інших інструментів.

4. Мотивація навчання студентів музичних коледжів у становленні професійної особистості

Навчання гри на фортепіано є обов'язковим для студентів усіх спеціальностей на різних рівнях професійної музичної освіти (школа – коледж – заклад вищої освіти). Володіння фортепіано студентами-вокалістами допомагає спілкуванню з концертмейстером, дозволяє вільно акомпанувати собі та своїм учням.

Студенти-диригенти, які професійно володіють фортепіано, мають можливість виконувати всю партитуру на роялі, цілісно охопити твір, осмислити структуру, розібратися в поліфонічних лініях голосів, почути гармонічну вертикаль, домагаючись надалі від творчого колективу точності та яскравості звучання.

Викладання музично-теоретичних дисциплін у музичній школі, коледжі або у закладі вищої освіти вимагає, крім слухання симфонічної та оперної музики у запису, самостійного виконання на фортепіано окремих фрагментів, розділів та тем досліджуваних творів.

Висновок

Підсумовуючи викладене, можемо стверджувати, що вже в період навчання майбутні музиканти-виконавці, лектори повинні максимально використовувати можливість професійної реалізації свого творчого потенціалу, у тому числі у класі фортепіано.

Таким чином, фортепіанна виконавська культура, поєднуючи в собі комплекс умінь і навичок творчого порядку та інтегративну особистісну якість, вкрай необхідна як для успішного розвитку студентів-музикантів у процесі навчання у ВНЗ, так і їх подальшої професійної реалізації.

Література:

1. Верещагіна О. Є. Історія української музики ХХ ст.: навч. посіб. Київ: Освіта України, 2010. 268с.

2. Гаркуша Л. І., Економова О.С. Формування професійних навичок і вмінь студентів на заняттях з основного музичного інструмента (фортепіано): навчально-методичний посібник / Л.І. Гаркуша, О.С. Економова. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2013. 100 с.

3. Немкович О. М. Українське музикознавство ХХ ст. як система наукових дисциплін: моногр. Київ, 2006. 534 с.

ЗАГАЛЬНІ ПИТАННЯ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ПСИХОЛОГІЇ

Кулікова Ольга Олександрівна,
викладач вищої категорії, старший викладач
відділу загального та спеціалізованого фортепіано
Харківського державного музичного ліцею

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ З УЧНЯМИ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ У МУЗИЧНІЙ ШКОЛІ ТА ФОРМУВАННЯ ЇХ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

У формуванні творчої особистості учнів музика, як одна з галузей мистецтва, найефективніше впливає на розвиток духовної культури, творчої активності, креативного мислення. Творча активність та її формування в дитячому віці – це необхідні умови розвитку дитини. Цією проблемою займалися видатні музиканти та педагоги: М. Леонтович, В. Верховинець, К. Орф, Г. Ревеш, М. Румер, К. Стеценко, Е. Жак-Далькрос, П. Вейс та багато інших. Серед багатьох сучасних дослідників – Т.Дорошенко, Р. Савченко.

Найбільш значущими в соціальній сфері існування відзначаються такі громадянські якості: самостійність, прагнення та здатність до новаторства, ініціативності. Саме ці якості забезпечують передові позиції людини в прогресі суспільства. Школа є базовим фундаментом формування творчих можливостей особистості, здатності до творчого самовираження та самого прагнення творчості. Особливо це стосується шкіл мистецького напрямку та музичних шкіл. Тому педагог повинен сприяти саморозвитку та творчій самореалізації учнів.

Розробкою питань дитячої музичної творчості займалося багато вчених, видатних творчих діячів мистецтв. Всі вони відзначають природне бажання дітей займатись творчою діяльністю. Це бажання викликане прагненням проявити і утвердити себе. Є поради долучати дітей до імпровізацій як вокальних, так і інструментальних, якщо діти хоч трохи володіють музичним інструментом.

Робота та навчання в музичній школі потребує постійно фізичних, психологічних, емоційних навантажень. Складний процес оволодіння інструментом потребує від учнів великої емоційної зацікавленості та розумової наполегливості. Необхідно в роботі з молодшими школярами поєднувати труд та відпочинок, змінювати характер та засоби навчання. В музичній виконавській діяльності не бажана перерва в роботі, тому що це призводить до втрати якості виконання. Музичне

навчання – це особлива форма діяльності: це гра і праця одночасно, це постійна робота над удосконаленням навичок. Тому в процесі роботи з учнями роль педагога стає величезною.

Яким повинен бути вчитель? Система творчого виховання висуває високі вимоги до особистості педагога, тому що його діяльність не обмежується музичним навчанням – він формує духовну сферу дитини. Загальна культура, вміння знаходити контакт (знання психології), володіння різними прийомами роботи, артистизм, образна мова, любов до дітей, доброта – це якості, які необхідні педагогу. Він повинен вміти відчувати себе на місці дитини, вміти знайти індивідуальний підхід до кожного учня, до кожної ситуації. Головна місія вчителя музики – вчити музиці у високому сенсі, що передбачає не лише гру на фортепіано, а й збагачення душі та розуму. Вчитель повинен володіти багатьма методами роботи, бути доброзичливим, справедливим, зацікавленим, дуже уважним до своїх учнів, професіоналом у своїй справі. Вся діяльність вчителя повинна бути спрямована на творчу активність дитини, яка характеризується підвищеним інтересом до музикування, яскравими проявами художньої уяви і дій у процесах слухання і виконання музичного твору. Для учня молодших класів більш важливий не кінцевий результат, а сам процес творчості, коли можна проявити фантазію, ініціативу, продемонструвати винахідливість.

Емоційне сприймання музики – важливий компонент виховання. Чим більше емоційний досвід учня, тим краща його творча діяльність. В результаті слухання чи виконання музичного твору виникають певні настрої, переживання, асоціації. Педагоги-вчені постійно шукають шляхи й можливості стимулювання емоційного ставлення дітей до музики, виконавської та творчої діяльності. Є поради на заняттях з дітьми використовувати моторно-рухові та зорові компоненти для підсилення емоційного відчуття музики, користуватися на уроках прийомами ілюстрування музики різними фарбами, рухами, диригуванням. Різні види музично-виконавської діяльності – це засіб емоційного та раціонального розуміння музики.

Музичне сприйняття спирається на єдність розуму і почуттів. Саме ця ідея покладена в основу всіх видів і форм залучення дітей до музики-співу, слухання музики, гри на музичних інструментах та інших напрямків музичної діяльності. Форма активного сприйняття музики має бути основою музичного виховання. Естетична, пізнавальна і виховна роль музики реалізується тільки в тому разі, коли музика стане для дітей сферою, формою та засобом спілкування. Тільки тоді діти навчаться по-справжньому слухати музику і розмірковувати про неї. «Слухати музику» та «чути музику» – два необхідних музиканту вміння, які мають розвивати системні музичні заняття.

Яким повинен бути урок з молодшими учнями? Велика частина занять повинна бути з ігровими напрямками, і не бути тренінгом для підготовки до виступу. На уроці має бути більше просвітницької діяльності педагога. Він повинен заохочувати, хвалити дитину, виявляти позитивні емоційні почуття.

Якісний вибір репертуару є одним з ефективних засобів впливу на музичний розвиток учня. Необхідно долучати до програми як класичні твори, так і сучасні, особливо твори українських композиторів – як сольні, так і ансамблеві. П'єси для молодших школярів повинні бути цікавими за змістом, не дуже великими за розміром. Необов'язково всі твори вивчати досконально, з деякими потрібно ознайомитись ескізно. З молодшими учнями потрібно проходити багато п'єс, розширювати репертуар, ознайомлюватись з великою кількістю творів, не давати учню засумувати на декількох п'єсах. Тим самим слід підштовхувати учнів до творчої активності та професійної роботи.

Література:

1. Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи: матеріали П'ятої Всеукраїнської науково-практичної конференції. Луганськ, 25-27 березня 2009.
2. Ростовський О.Я. Теорія і методика музичної освіти: навч.-метод. посіб. Тернопіль, 2011. 638 с.
3. Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури: наук.-метод. зб. Харків, 2017.

*Філіппенко Ольга Євгенівна,
викладач ЦК «Загальне фортепіано»
Фахового музичного коледжу
Дніпровської академії музики*

РОЛЬ ПСИХОЛОГІЧНИХ ПРОЦЕСІВ У НАВЧАННІ ТА ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МУЗИКАНТА

У сучасному суспільстві професійна діяльність пред'являє все більш високі вимоги до інтелектуальних, психологічних, фізичних ресурсів людини. Сучасна психологія велику увагу приділяє проблемі оптимального психологічного стану людини в різних галузях професійної діяльності. Музична психологія, як і загальна психологія, вивчається з прадавніх часів. Перші згадки про музичну психологію ми можемо знайти в працях Піфагора, Платона, Арістотеля. У стародавньому Китаї музика була одним з найважливіших елементів виховання молоді, а в Індії використовувалася як лікувальний засіб.

Об'єктом музичної педагогіки є процес музичного навчання і виховання особи, а її предметом слід вважати сукупність усіх форм організації, методів, засобів та інших матеріальних і нематеріальних атрибутів музичного навчання і виховання, які складаються в цілісний, єдиний комплекс професійної підготовки і формування особистості музиканта.

Оскільки складність і багатовимірність створюваного образу, за словами відомого вченого Б. Ломова, визначаються складністю і багатовимірністю процесів, організуючих сприйняття, можна вважати, що чим більше виявлені ці процеси для особи, тим виразніше для неї і шляхи створення образу в його складності й

багатовимірності. З цього погляду освіта музиканта-виконавця повинна будуватися на реалізації двох взаємозв'язаних цілей:

- 1) розвитку професійного (музичного) сприйняття;
- 2) набуття умінь і навичок професійного створення/відтворення художнього образу.

На сьогодні існує досить доказів того, що люди розрізняються між собою за характером сенсорно-перцептивної організації, яка залежить як від природної схильності, так і від чинників соціалізації. Кожна людина по-своєму пізнає навколишній світ: залежно від властивих їй індивідуальних особливостей сприйняття дійсності, від того, як вона переробляє інформацію, на яких явищах вона акцентує свою увагу і які ігнорує. Ця індивідуальна вибірковість по відношенню до явищ навколишнього світу приводить за однакових умов до формування різних, по-своєму неповторних осіб і сприяє розвитку у них певних здібностей, утворюючи мотивацію до тієї або іншої діяльності. Можна сказати, що внутрішні образи є індивідуальною психологічною мовою музичної свідомості (що, звичайно ж, не усвідомлюється). Ця мова може бути бідною і примітивною, багатою і гнучкою, що зазвичай проявляється в тонких особливостях музичної інтонації.

Як відомо, основною функцією музичного слуху є виділення звуковисотності і ритму, їх синтезу і взаємодії в мелодійній структурі, створення відповідних звукових моделей, що виражають певний емоційний стан. Виконавський слух – це вміння чути й аналізувати актуальне звучання власного голосу або інструменту і одночасно передчувати майбутнє звучання виконуваної музики. Чим більш свідоме і довге передчуття, чим активніше при цьому такі рівні слуху, як тембродинамічний і архітектонічний, які визначають якість звучання і здатність створити цілісну форму твору, тим яскравіше буде виконання, відтворення музичного твору. Викладачі музики повинні знати і враховувати при навчанні студентів їх реальні і потенційні можливості перцепції.

Апперцепція (від лат. *perceptio* — сприйняття) — поняття, що виражає усвідомленість сприйняття, залежність сприйняття від попереднього духовного досвіду й запасу накопичених знань і вражень. У сучасній психології апперцепція розуміється як залежність кожного нового сприйняття від загального змісту психічного життя людини.

Аналізуючи роль педагога в розвитку учня, можна помітити, що роль педагога на різних етапах навчання може істотно змінюватися. На ранніх стадіях навчання предмет вивчення сприймається тільки як дискурс педагога. Це дуже важливий момент, що надалі часто визначає навчальну діяльність студента, оскільки саме тут формується його інтерпретаційна позиція: або він завжди буде залежним від учителя (який заміняє і самого композитора, і інтерпретатора), або самостійно отримуватиме усі професійні знання про виконуваний твір. Також варто відзначити, що успішна комунікація припускає знання її учасниками деякого набору інтертекстуальних феноменів як необхідну умову розуміння тексту. Так, за словами видатного вченого

П.Хазанова, ніяка виконавська творчість неможлива, якщо у виконавця немає відповідного попереднього запасу інформації, якщо він не підготовлений усім своїм попереднім розвитком, вихованням. Такий попередній запас інформації, загальна сума, скарбниця вражень, що накопичилися в пам'яті, навичок, асоціативних зв'язків, іменуються тезаурусом або тезаврусом (від грецького слова *thesauros*, що означає буквально “скарб”, “сховище”). Чим багатше тезаурус виконавця, об'ємніше його комора асоціацій і образів, тим яскравіше й виразніше його виконання. І навпаки.

Якщо на пізніших стадіях навчання роль педагога нівелюється, то ми маємо справу з музикантом, який вчиться сам, який за посередництва вчителя досяг певного рівня розвитку в творчому самовихованні, саморозвитку. Та все ж, за інших рівних умов, виявляється, що швидше такого рівня досягають ті, хто до цього мав ширший музичний, художній і літературний світогляд, мав накопичені естетичні враження. Про це давно сказано Г. Нейгаузом: “Вважаю, що одне з головних завдань педагога — зробити якнайшвидше і ґрунтовніше так, щоб бути непотрібним учневі, усунути себе, вчасно зійти зі сцени, тобто прищепити йому ту самостійність мислення, методів роботи, самопізнання й уміння домагатися цілі, які називаються зрілістю, порогом, за яким починається майстерність”.

Реалізація цього принципу на практиці припускає створення, творчо-пошукових ситуацій, в яких вирішуються як загальні завдання, пов'язані з розкриттям художнього образу, так і приватні, виконавські (знаходження тих або інших відтінків звучання, ритмічного нюансування, виразно-образотворчих деталей та ін.). Саме така організація і такі принципи роботи, як показує практика, дають найбільш розвиваючий ефект для учнів.

Які ж знання, уміння й навички повинен мати музикант-педагог? Чи досить йому добре володіти технікою гри на своєму інструменті, мати виконавську майстерність і знати певне число методичних прийомів? Чи для успішної педагогічної діяльності потрібні різнобічні знання й орієнтування в питаннях естетики, сучасної психології та фізіології, педагогіки, і, нарешті, широкий світогляд у сфері не лише музики, але й інших видів мистецтв?

Найважливішим завданням, що стоїть перед кожним педагогом, є постійний пошук найбільш результативних шляхів виховання і навчання кожного окремого учня. Діяльність виконавця є складним психофізичним процесом. Рухи рук музиканта, що створюють реальне звучання є фізіологічним актом, яким необхідно управляти. А для того, щоб управляти рухами, треба їх спочатку усвідомити, тобто психологічно переробити.

Отже, розвиток виконавської техніки знаходиться в прямій залежності від досконалості психологічної переробки роздратувань, що надходять в центральну нервову систему від різних органів чуття, передусім від слухових, м'язово-тактильних і зорових аналізаторів. Сприйняття музики, переживання її образного змісту, творче відтворення в процесі виконання нерозривно пов'язані з діяльністю психіки, нескінченною різноманітністю психічних явищ. Знання психології потрібне

педагогові, щоб розібратися в психічних особливостях поведінки учня при зустрічі з різними індивідуальними якостями — психологічними і фізіологічними, що вимагає гнучкого пристосування методів навчання і виховання до особливостей певного учня.

Література:

1. Горецька Н. В. Жанрово-стильова та комунікативна специфіка виконавської творчості. Музика і театр. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2020. Вип. 57. С.110-132.

2. Данілішина М. Ф. Формування надійності гри на естраді у майбутніх вчителів музики в процесі індивідуального фортепіанного навчання. Актуальні питання мистецької педагогіки. Вип. 4. 2015. С. 18–21.

3. Юдіна Н. О., Зінченко О. О. Шляхи підвищення рівня емоційної саморегуляції студентів музичного училища. Психологія і особистість. 2016. № 22 (10). ч. 1. С. 234–242.

*Зелінська Вікторія Олександрівна,
викладач ЦК «Загальне фортепіано»
Фахового музичного коледжу
Дніпровської академії музики*

РОЛЬ ВИКЛАДАЧА В РОЗВИТКУ НАВИЧОК САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ У СТУДЕНТІВ РІЗНОГО РІВНЯ ПІДГОТОВКИ

Робота викладача – це непростий і багат шаровий процес. У сфері мистецтва коло завдань, які стоять перед викладачем, особливо широке. Вся діяльність викладача-музиканта передбачає творчий підхід. У цьому, можливо, і полягає основна складність.

Творчості не можна навчити, але можна навчити творчо працювати. Для цього ми прагнемо виховати в студентах характер, волю, наполегливість у засвоєнні знань, любов до праці. Усі ці якості допомагають виховувати професійного та грамотного освітянина. Щоб навчити студента творчо підходити до занять, педагог повинен прагнути не подавати все у відкритому вигляді, а завжди давати «їжу» для роздумів у домашній роботі.

Викладач повинен навчити студента слухати та чути, спостерігати та робити відбір. Прищеплювати студенту загальну культуру, відкрити йому естетичну та пізнавальну цінність музики, виховати слух, керувати вихованням піаністичної майстерності.

Обдарування та майстерність музиканта-педагога виявляються в умінні виявити та розвинути кращі задатки кожного студента, сприяти формуванню його індивідуальності. Досвідчений педагог органічно поєднує у роботі виховання, виявлення та розвиток кращих здібностей студента, власне навчання, тобто передачу студенту знань, умінь, прийомів виконавської роботи.

З власного досвіду роботи з малоздібними студентами можливо сказати, що така робота не тільки стає йому корисною, а й збагачує методи самого викладача. Якщо здібний студент і студент із середніми даними сам може вивчити твір напам'ять, то з малоздібним – доводиться займатися цим під час уроку. Навчити його орієнтуватися в тональності, можливо, повчити напам'ять кожною рукою окремо, уважно вслухатися в мелодію, проспівати її, вивчити і проаналізувати гармонійні тяжіння.

Наприклад: усі студенти знають, що треба грати точною аплікатурою. Але одного цього знання виявляється мало. Треба пояснити студентові, що від аплікатури залежить наскільки повно, технічно досконало і точно передається характер твору. Починати таку роботу треба з легшого для цього студента матеріалу.

Можна спробувати дати для аналізу неважкий етюд додому, попередньо на занятті розібравши аплікатуру іншого етюду. Потім, на наступний урок, докладно розібрати продуману та вивчену студентом вдома аплікатуру. Причому відзначити й переваги, й недоліки цієї роботи. Така схема, в принципі, підходить до будь-якого твору.

Якщо студента націлити відразу на такий стиль роботи, він швидко зрозуміє, що це найбільш короткий шлях грамотного розбору і вивчення твору напам'ять. Надалі він сам не захоче ускладнювати роботу переучуванням аплікатури й відразу творчо підходить до такої роботи.

Психологічні труднощі виступу на сцені та критерій оцінки

Майстерність музиканта-педагога проявляється в тому, наскільки точно він може виявити та розвинути найкращі задатки кожного студента, сприяти формуванню його індивідуальності. Цьому може сприяти атмосфера творчості, взаєморозуміння, доброзичливості, яку необхідно створити в класі.

Як правило, в одного викладача може бути декілька студентів з різним ступенем підготовки та обдарування. Тому необхідно створити в класі обстановку здорового суперництва і дбайливого ставлення до особистості студента. Особливо вразливі менш здатні студенти, тому у роботі з ними треба дотримуватися виняткового такту і в жодному разі не допускати глузувань і докорів, які стосуються або їх скромних даних, або недостатньої в минулому підготовки. Це може виробити у студента комплекс неповноцінності, і тоді не може бути й мови про якісну роботу з ним. Він замкнеться, буде весь час внутрішньо затиснутий, що не дасть можливості його зростанню і може призвести до того, що такий учень припинить працювати. Хоча при іншому підході з нього вийшов би грамотний, сумлінний, такий, що цікавиться своєю роботою, педагог, який постійно підвищує свій професійний рівень.

Виступи малоздібних студентів треба обов'язково включати до загальних класних концертів. Це надає їм впевненість у своїх силах та спонукає до роботи над складнішими творами. Таким студентам треба точно і чітко пояснити їхні переваги та недоліки. Всіляко розвивати їх найкращі риси і підтримувати кожен, навіть найменшу, вдачу. А недоліки ретельно аналізувати і планомірно прагнути їх позбутися.

У малоздібних студентів існує своєрідний «страх» поганої оцінки. Якщо вони отримують низьку оцінку, то стимул до занять різко падає. У такому випадку треба пояснити студенту, що задовільну оцінку теж потрібно заробити наполегливою працею, а далі, якщо педагог задоволений заняттями цього студента, необхідно спокійно працювати і результат буде вищим, цей етап треба пройти.

Сумлінних студентів можна заохочувати, якщо дещо завищити оціночний бал (це може бути навіть пів бали). Далі студенти відгукнуться більш старанною роботою.

На самому початку своєї роботи після занять з малоздібними студентами було відчуття незадоволеності та втоми. Але потім, коли прийшло розуміння, що багатьом студентам такий підхід надав можливість гідно працювати на обраному шляху, вирішила працювати в цьому напрямі далі та вдосконалювати методи роботи з такими студентами.

Така робота не тільки приносить користь студенту, а й змушує викладача інтенсивніше вдосконалювати свою майстерність. Викладачеві доводиться бути більш пильним, більш чуйним, намагатися вибрати коротший шлях у досягненні своєї мети, шукати самому такий шлях, виробляти свої методи роботи. При цьому, кожному студенту доводиться шукати шлях окремо. Те, що для одного студента підходить дуже добре, для іншого неприйнятне.

Одного учня доводиться вчити орієнтуватися в тональності, можливо, вчити з ним твір напам'ять під час уроку кожної рукою окремо, проспівати мелодію, проаналізувати тональний план. Іноді корисно, щоб учень грав правою рукою, а педагог — лівою, потім помінятися партіями. Це дозволяє студенту чітко виконати всі завдання, граючи однією рукою, але чути всю фактуру. Тобто «зняти» поки що тимчасово контроль за координацією рук. А потім поступово ускладнити завдання.

Є студенти, гра яких багата на «зриви», вони часто через помилки не можуть дограти твір до кінця. Такі студенти дуже бояться сцени (не хвилюються, а саме бояться). Тож не можуть реалізувати себе на сцені. Після аналізу подібних ситуацій та спілкування зі студентами, прийшов висновок: бояться вони тому, що відчувають невпевненість, а невпевнені вони тому, що не можуть грати без помилок.

Отже, треба зняти «комплекс помилок». Для цього можна використати ігровий підхід, при якому студент вчиться грати твір з будь-якого випадково обраного місця. Через місяць студент зможе впевнено і стабільно виконати програму на сцені, а його впевненість дозволить показати здобутки, які раніше зводилися до мінімуму.

Висновки

Від викладача, який має студентів з невисокими музичними здібностями, вимагається велика витримка, терпіння і надзвичайне бажання розвинути, нехай скромні, задатки свого учня.

Коли приступаємо до роботи з такими студентами, необхідно враховувати вплив попереднього навчання. Слід уважно вивчити особистість студента, ретельно перевірити його навички та знання. Необхідний більш-менш тривалий випробувальний термін, протягом якого на основі першої «пробної» програми педагог

всебічно перевіряє музичний «багаж» студента, відсіває краще від гіршого, проявляючи при цьому гнучкість і доброзичливість.

Педагогічне мистецтво полягає у здібності викладача вирішувати непередбачувані ситуації, що виникають на уроці, робити це цікаво та ненав'язливо. Основні етапи ведення уроку можна визначити приблизно так:

- 1) перевірка домашньої роботи;
- 2) пояснення нової проблеми;
- 3) визначення основних положень та правил для засвоєння навички;
- 4) визначення методів роботи, спрямованих на закріплення цієї навички шляхом самостійної домашньої роботи;
- 5) демонстрація способу роботи на одному або кількох завданнях;
- 6) усне узагальнення проблем, що проробляються;
- 7) робота додому, мета якої — закріплення відповідного знання та навичок.

У роботі зі студентами ми не розраховуємо, що всі вони стануть виконавцями, але підготувати грамотних педагогів для ДМШ – це є цілком реальним завданням. А для цього сам педагог повинен багато знати і постійно розширювати свої знання. І також, пам'ятати про нерозривний зв'язок навчання та виховання, бо саме через гуманістичний підхід, доброзичливість і велике терпіння у вихованні студента лежить шлях до успіху.

Література:

1. Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепіано. Львів: ЛДМА, 2001. 244 с.
2. Професійна педагогічна освіта: становлення і розвиток педагогічного знання: моногр. / за ред. проф. О. А. Дубасенюк. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 443 с.
3. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка: підруч. Вид. 3, доп. Київ: НАКККіМ, 2016. 264 с.

*Грекова Лілія Вікторівна,
викладач ЦК «Загальне фортепіано»
Фахового музичного коледжу
Дніпровської академії музики*

САМОСТІЙНА РОБОТА СТУДЕНТА НАД МУЗИЧНИМ ТВОРОМ: ОСНОВНІ ЕТАПИ ТА МЕТОДИ

*«Людина досконало володіє лише тим,
що сама здобуває власною працею»*

С.Л.Рубінштейн

Самостійна робота студентів як вид навчальної діяльності спрямована на продуктивне вдосконалення виконавської техніки, перспективу успішного художнього виконання твору та розвиток професійної майстерності. Вона складається з самостійного опрацювання твору, ескізного вивчення, написання художньо-аналітичної анотації на музичний твір, проведення порівняльного аналізу

виконавської інтерпретації піаністів, підготовки до інструктивно-технічних модулів та концертного виконання.

Самостійна робота музиканта включає в себе наступні компоненти:

- систематичність занять;
- якість занять;
- план занять;
- бюджет часу;
- фізіологічні та психологічні фактори.

Роль викладача в самостійних заняттях учня

1. Викладач допомагає сформувати вміння складати режим занять і планувати свою самостійну роботу.
2. Викладач повинен чітко ставити методи її досягнення.
3. Викладач повинен оцінити результати самостійної роботи учня.
4. Викладач допомагає учневі в активізації самоаналізу, самоконтролю.

*«Поганий вчитель підносить істину,
хороший — вчить її знаходити»
А. Дістервег*

Основні етапи вивчення музичного твору:

- початковий – ознайомлення з твором та його розбір;
- серединний – детальна (фрагментарна) робота над музичним твором;
- завершальний – «збирання» усіх розділів твору в єдине ціле, підготовка до сценічного виступу.

Завдання та методи самостійної підготовки студента

Завдання 1 етапу — ознайомитись з твором.

Методи роботи:

- прослухати, або прочитати з аркуша музичний твір;
- здійснити ескізне програвання твору;
- провести музично-теоретичний аналіз.

Завдання 2 етапу — детально опрацювати твір: вивчити авторський текст, встановити принцип розвитку музичного матеріалу, працювати над формуванням внутрішніх слухових уявлень.

Методи роботи:

- визначення та аналіз ладового плану твору;
- подрібнення твору на ланки, їх порівняння та зіставлення;
- визначення основної ритмічної пульсації;
- програвання окремих голосів, характерних інтонацій;
- виділення «простого зі складного».

Завдання 3 етапу – досягти цілісного виконання твору, об'єднання деталей в єдину структуру, досягти рівня «естетичної завершеності» інтерпретації.

Методи роботи:

- пробні програвання твору в цілому;
- заняття «в уяві», без інструмента;
- залучення диригентського методу роботи сприятиме об'єднанню форми твору;
- повторне виконання твору через проміжок часу, «як вперше».

План анотації:

1. «П а р т и ту р а о б р а з і в» музичного твору:
 - інформація про твір — загальні відомості;
 - стиль;
 - жанр;
 - художньо-поетичний образ.
2. «П а р т и ту р а з в у ч а н ь», або музично-виконавський аналіз:
 - характеристика форми твору (кількість частин);
 - характеристика засобів музичної виразності (мелодія, ладотональний план, тип фактури, динаміка, штрих);
 - метро-ритмічні особливості (темп, агогіка, артикуляція);
 - педалізація.
3. «П а р т и ту р а в и к о н а н ь», або художня інтерпретація твору:
 - визначити фразування;
 - динамічні та смислові кульмінації;
 - співвідношення розділів форми;
 - підготовка до концертного виступу;
 - використання звукозапису власного виконання з наступним аналізом.

Вдале, емоційно яскраве, осмислене сценічне виконання завжди буде мати позитивне значення для особистості здобувача. Воно може бути оцінене як індивідуальне важливе досягнення і може визначити наступні стадії оволодіння професійною майстерністю.

Література:

1. Дорофеева Н., Вітвицька С. Організація самостійної роботи студентів. Модернізація вищої освіти в Україні та за кордоном: зб. наук. праць заг. ред. Вітвицька С.С., Мирончук Н.М. Житомир: ЖДУ ім. І. Франка. 2014. С.154-159.
2. Раструба Т.В. Формування навичок самостійної роботи студентів-початківців у класі загального фортепіано. Проблеми мистецької освіти: зб. наук.-метод. статей/ відп. ред. О.Я. Ростовський. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2010. Вип.5. С.102-109.
3. Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепіано. Львів: ЛДМА, 2001. 244 с.

*Рева Тетяна Вікторівна,
викладач ЦК «Загальне фортепіано»
Фахового музичного коледжу
Дніпровської академії музики*

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

У наш час українська фортепіанна педагогіка взяла за основу напрямок на розвиток національної свідомості студентів, розкриття їх творчого потенціалу, самореалізації. Під час спілкування зі студентами викладач має на меті спонукати їх до осмислення своєї національної сутності, що позитивно впливатиме на створення переконливої і технічно досконалої інтерпретації українських фортепіанних творів.

Важливою педагогічною умовою є забезпечення діалога-взаємодії викладача і студента. Впровадження різноманітних форм діалогічного спілкування та партнерських стосунків між викладачем і студентом, розвиток особистісних якостей, а саме таких, як самостійність у процесі художньо-інтерпретаційного спілкування, толерантність, вивільнення творчої енергії, артистизм, художня та мовна культура. Тільки на основі побудови демократичних партнерських стосунків можна досягти максимального творчого самовираження студентів у виконавській діяльності та отримати позитивні результати у формуванні їх виконавської культури.

Українське фортепіанне мистецтво ґрунтується на досягненнях і взаємовпливах виконавської, педагогічної та творчої діяльності. Вивченню українського фортепіанного мистецтва присвячено роботи мистецтвознавців В. Белікової, О. Верещагіної, Ж. Дедусенко, Н. Зимогляд, Н. Кашкадамової, Л. Кияновської, Т. Завадської, З. Йовенко.

Компетентний викладач має скласти характеристику студента за такими напрямками:

Фізичний розвиток студента:

- загальний фізичний розвиток студента та відповідність його віку;
- загальна фізична витривалість.

Здібності студента:

- загальний інтелектуальний розвиток;
- культура мови;
- особливості уважності, розуміння, пам'яті.

Загальна характеристика навчальної діяльності студента:

- ставлення до процесу навчання в освітньому закладі;
- мотиви в заняттях музикою;
- знання, вміння та навички з теорії музики, гармонії;
- вміння та навички у грі на музичному інструменті.

Психологічні особливості та навички студента:

- якості темпераменту;
- якості та риси характеру;
- самооцінка;
- рівень вимогливості.

На даному етапі формування виконавської культури майбутніх викладачів музики засобами українського фортепіанного мистецтва доцільно використовувати метод складання виконавського плану для того, щоб знаходити правильні орієнтири музичного твору.

План виконавсько-педагогічного аналізу музичного твору

Методичне обґрунтування роботи з твором:

- мета вивчення твору;
- методичні завдання;
- естетичне значення твору.

Музикознавчий аналіз:

- історія створення твору;
- жанрово-стильові особливості композиторського письма.

Художньо-образний зміст твору та засобів музичної виразності:

- звуковидобування як засіб художнього втілення музичних образів;
- динаміка музичного інтонування;
- артикуляція музичного мовлення;
- фразування музичного твору.

Методика роботи над твором:

- з'ясування драматургії твору, його характеру та художніх образів;
- уміння виокремити художньо-технічні труднощі й розв'язати їх;
- робота над темброво-динамічними особливостями твору.

Відомо, що фортепіанні твори українських композиторів мають потужний естетико-виховний потенціал, який криється у високій духовності та гуманістичній спрямованості їх художніх образів. Професійна творчість вітчизняних авторів потужно впливає на художню свідомість студентів.

Специфічним змістом української музики мистецтвознавці називають надчутливість, рефлексійність, ліризацію світу (Л. Корній), лірично-отеПЛену, інтимно-побутову інтонацію образного строю (І. Ляшенко), елегійно-замрійливу експресивність (Л. Архімович), тощо.

Саме метод складання виконавського плану твору (анотації) допоможе майбутнім викладачам знайти правильні виконавсько-інтерпретаційні орієнтири музичного твору, зануритися у власний душевно-психологічний стан, досягти глибокої зосередженості і сконцентрованості на художньо-образному змісті

музичного твору, відшукати правильні його емоційно-почуттєві характеристики та відтворити за допомогою технічних засобів виразності у процесі виконання.

Видатні українські педагоги-піаністи В. Барвінський, Г. Нейгауз, В. Пахульський підкреслювали, що для подолання технічно складного епізоду необхідна не просто багатогодинна гра на фортепіано, насамперед потрібна розумова робота, суть якої полягає у подоланні труднощів через знаходження логічного й музичного «ключа», який відкриває доступ до чистого виконання, та метод аналізу, що допомагає з'ясувати причину певних труднощів.

Розвиток творчої самостійності студентів у процесі виконавської діяльності виражається у самостійному розборі авторського тексту (осмисленні його формотворення, фразування, використання засобів музичної виразності, у підборі аплікатури), проявляється у самостійній інтерпретації (вирішення художніх завдань, з'ясування темброво-динамічних і звуко-колеристичних особливостей, темпоритмічних і агогічних характеристик). Від викладача у даному процесі вимагається постановка завдань студентам, а також контроль за виконанням їх діяльності.

Педагогічними умовами ефективного формування виконавської культури студентів у процесі вивчення української фортепіанної творчості визначено такі як:

- активізація національної самосвідомості студентів у процесі пізнання та виконання українських фортепіанних творів;
- побудова демократичних партнерських стосунків між педагогом та студентом в процесі опанування фортепіанних творів українських композиторів;
- розвиток творчої самостійності в опрацюванні фортепіанних творів українських композиторів.

Кожна зазначена педагогічна умова не може забезпечити успішного формування виконавської культури майбутніх викладачів-виконавців у відокремленні від інших.

Відсутність навіть однієї умови, при дотриманні всіх інших, негативно впливатиме на зазначений процес.

Лише комплексне забезпечення визначених умов може стати основою вирішення проблеми формування виконавської культури студентів закладів вищої освіти засобами українського фортепіанного мистецтва.

Література:

1. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: моногр. Київ: НПУ, 2007. 410 с.
2. Кашкадамова Н. Б. Історія фортепіанного мистецтва ХХІ ст. Тернопіль, 2006. 605 с.
3. Кияновська Л. О. Українська музична культура: навч. посіб. Львів, 2009. 326 с.
4. Михалюк А. М. Формування виконавської культури майбутніх учителів музики засобами українського фортепіанного мистецтва: дис. канд.пед.наук. Київ, 2014. 152с.

*Осадча Людмила Миколаївна,
викладач ЦК “Загальне фортепіано”
Фахового музичного коледжу
Дніпровської академії музики*

ЗАСОБИ ПОДОЛАННЯ СЦЕНІЧНОГО ХВИЛЮВАННЯ В ПРОЦЕСІ ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ

Проблема запобігання та подолання естрадного хвилювання особливо актуальна в освітньому процесі у студентів. Симптомами цього явища є: прискорені серцебиття і дихання, незграбність і безглуздість рухів, уповільнена, метушлива або неадекватна реакція і т.п. Головна ж біда – відмова музичної пам’яті. Студент раптом забуває нотний текст, що фактично призводить до зриву виступу.

Одним з головних завдань викладача має бути не тільки навчання студента, а й надання йому навичок налаштування свого психо-фізіологічного стану до концертного виступу.

Основними причинами естрадного хвилювання, як підкреслюють деякі музиканти-викладачі, є розхитана нервова система, хвороба «нечистої совісті» або хвороблива самолюбність. У такому ж ракурсі розглядав хвилювання великих виконавців перед публікою Г. Нейгауз: «Таке хвилювання... виникає, мені здається, почасти тому, що будь-яке публічне виконання є підпорядкованим миті, й саме високоартистичні натури, яким є доступним натхнення, підпорядковані йому більше, ніж “стандартизовані”, врівноважені артисти, які не знають ні великих злетів, ні падінь; по-друге – тому, що набуте вже ім’я, висока оцінка публіки накладають особливі зобов’язання...».

Т. Башкова окремо виділяє «...тривожність, яку демонструють учні під час іспитів, публічних виступів, контрольних робіт, конкурсів, змагань. Це так звана оціночна тривожність, що стала актуальною проблемою сучасної освіти».

Головний засіб подолання естрадного хвилювання – зосередження музиканта на конкретних завданнях виконання, про які впродовж усього концертного виступу має нагадувати його музична пам’ять, і відволікання свідомості виконавця від думок про хвилювання, про значущість або нікчемність власного «я», про те, що можна випадково забути, збитися, від уявлення наслідків помилки або провалу тощо.

Цей шлях найбільш ефективно запобігає виникненню хвилювання на сцені, зменшує саме естрадне хвилювання, якщо воно виникає, та його деструктивність і забезпечує умови для високохудожнього виконання.

Руйнувати відчуття видимого успіху виконання, заснованого на механічному запам’ятовуванні, слід і тоді, коли учень, граючи в класі без помилок твір з початку до кінця, виявляється, проте, не в змозі почати гру з певного епізоду чи теми, виконати окремо мелодію або акомпанемент, каданси, переходи, варіанти повторів подібних епізодів тощо. Таке нетривке одностороннє знання розсипається при найменшому естрадному хвилюванні. Із цієї ж причини не слід завищувати складність, особливо технічну, програми планованого відкритого виступу. Надія на те, що учень виросте на

технічно недоступному для нього в певний час репертуарі, розбивається об невдачу при публічному виступі. У цьому випадку, більш-менш успішно долаючи виконавські труднощі в класних і домашніх умовах, студент не встигає створити достатній запас міцності для успішного естрадного виступу.

Література:

1. Йоркіна Є.Б. Психолого-педагогічні умови формування індивідуального стилю виконавської діяльності музиканта-інструменталіста. Київ: КДК, 1996. 22 с.
2. Лозова В. І., Троцько Г. В. Теоретичні основи виховання і навчання: навч. посіб. для пед. навч. закл. Харків: ХДПУ ім. Г. С. Сковороди; ОВС, 2002. 400 с.

*Денисова Лариса Олександрівна,
викладач ЦК «Загальне фортепіано»
Фахового музичного коледжу
Дніпровської академії музики*

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ПРАКТИКИ ЛІКУВАННЯ ЗВУКОМ

В основі багатьох видів звукотерапії лежить принцип резонансу. Резонансною частотою називається частота коливань, властива об'єкту від природи. Все у нашому всесвіті перебуває у стані вібрації, у тому числі й тіло кожного з нас. Кожен орган, кожна кістка і тканина мають свою природну частоту вібрації. Якщо ця частота змінюється, орган починає вибиватися із загального гармонійного акорду, що тягне за собою те чи інше знедужання, здатне з часом перерости в хворобу.

Недуг і, навіть, хронічну хворобу можна вилікувати, визначивши правильну, здорову частоту органу і спрямувавши на нього вібраційну хвилю відповідної частоти. Відновлення природної частоти в органі, частоти, з якої народилися, і відкриває шлях до одужання.

Як можна відновити нашу природну частоту за допомогою звуку? Тут можливі три стратегічні підходи:

- 1) пасивне прослуховування необхідних звукових частот;
- 2) активне проведення цих частот за допомогою гри на музичному інструменті;
- 3) активне проведення цих частот за допомогою власного голосу, зване

тонінгом.

Зупинимося на останньому варіанті як на доступному для кожної людини.

Тонінгом називається техніка лікування голосом. Цей термін запровадила в ужиток Лорел Кейс, застосувавши його у своїй книзі «Тонінг». Як розроблена методика лікування за допомогою людського голосу тонінг виник на початку 60-х років ХХ століття. І швидко продемонстрував напрочуд високий рівень ефективності. Це викликало природний інтерес до тонінгу – і з того часу багато дослідників почали вивчати та описувати його.

В основі **тонінгу** лежить здатність голосних звуків впливати на частоту коливань у кожній клітині, у кожній молекулі людини. Торкається цього предмета і

Р. Маклеллан у своїй роботі «Цілюща сила музики». За її словами, людина протягом тривалого часу виробляє звуки довільної висоти та забарвлення з метою викликати резонанс у тих ділянках організму, куди спрямований голос. Це і називається «тонінгом».

Доктор медицини Альфред Томатіс зазначає, що в галузі звукотерапії найбільш важливі частоти від 400 до 2000, тобто — верхній рівень голосового діапазону. Високочастотні обертони складають темброве забарвлення голосу, тоді як низькочастотними обертонами передається смислова частина висловлювання. «Тонінг вивільняє потужний потік природної енергії та дозволяє йому вільно текти крізь наше тіло». [4, 31]. Тобто, по суті тонінг — це співання голосних звуків, хоча до них можуть примикати і приголосні, утворюючи склади. Кордон між тонінгом і співом визначається так: як тільки склади починають складатися в слова, а слова — в зв'язний осмислений текст, тонінг закінчується і починається спів.

Метою тонінгу є полегшення болю або зняття напруги. М'які та тихі звуки можуть вирівняти струм крові, зменшити тиск, розслабити серце. Навпаки, гучні звуки посилюють активність, прискорюють перебіг думок, серцебиття та дихання.

Також при зціленні звуком не слід забувати про найважливішу роль наміру, думки, яку ми вкладаємо в тонінг, у звучання. Намір становить енергетичне ядро звуку, наповнює його емоціями та прагненнями. Саме за умови повної зосередженості в звук вкладається (точніше сказати: звуком транслюється) лікувальний намір як інформаційний сигнал, команда, що запускає ланцюжки інстинктивних реакцій саморегуляції.

Крім того, тонінг є ефективним засобом розблокування підсвідомих блокувань в «м'язовому панцирі» і катарсичного вивільнення пригніченої таким чином психічної енергії. У розумінні механізмів цієї трансформації, що здійснюється за допомогою тонінгу, важливу роль відіграє поняття глибинного звуку. Саме воно описує роботу з ослабленням або зняттям емоційних затискачів через звучання. Коли ми хочемо висловити свою емоцію, яка створює пригнічений чи тривожний стан, тонінгове звучання може бути гучним і зовні «неблагозвучним», дисонансним. Однак, нехай ці звуки йдуть із самої глибини нашої істоти, висловлюючи конфлікт, що існує, — якими б гучними або "некрасивими" вони не були! Після цього людина відчує себе спокійно, робота із глибинним звуком повертає втрачену рівновагу.

Коли частоти знижуються до 400 Гц, їх не можна відчутти на рівні м'язів, суглобів, кісток. Звук здатний робити вібраційний масаж на клітинному рівні. Американські вчені доводять, що звук може позитивно впливати на розвиток навіть аутичних дітей.

Том Кеньйон, директор Центру акустичних досліджень мозку, провів деяку роботу з вивчення феномену тонінгу. Йому вдалося з'ясувати, що якщо у людини розбалансований акупунктурний меридіан, звук, що транслюється під час тонінгу, перенаправляється автоматично в цей меридіан і відновлює в ньому рівновагу — незалежно від того, куди спочатку він був спрямований. Імовірно, в цьому й полягає

розгадка незвичайної лікувальної ефективності тонінгу!

Окрему сферу для досліджень представляє використання тонінгу для лікування людини, яка приймає тонінгові послання ззовні. Очевидно – і Т.Кеньйон підтверджує це – зцілюючому звуком потрібно в певному сенсі «особистісно самоусунутись», перетворюючись на живий інструмент, що служить озвучуванню власних лікувальних намірів зцілюваного.

Література:

1. Laurel Elizabeth Keyes "Toning" De Vorss, 1973.
2. Джонатан Голдмен Цілющі звуки. Київ: Софія, 2003. 224 с.
3. Б. Дей Як налаштувати планети. Київ, 2019.
4. Д. Кэмпбелл Эффект Моцарта. Минск, 1999. 320 с.

НАПРЯМКИ ТА МЕТОДИКИ ВИКОНАВСЬКОГО ВИХОВАННЯ

*Сухоцький Петро Йосипович,
викладач-методист Волинського фахового коледжу
культури і мистецтв ім. І. Ф. Стравінського*

ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ КЛАВІРНИХ ТВОРІВ Й.С.БАХА В КЛАСІ СПЕЦІАЛІЗОВАНОГО ФОРТЕПІАНО

Вивчення легких клавірних творів Й. С. Баха складає невід'ємну частину роботи в класі спеціалізованого фортепіано. Не буде перебільшенням сказати, що п'єси з нотної книжечки А.-М. Бах, маленькі прелюдії та фуґи, інвенції – всі ці твори знайомі студентам ще з початкового етапу навчання гри на фортепіано. Навчальне значення вивчення клавірних творів Баха особливо велике тому, що інструктивні клавірні твори не є в творчості композитора серією менш значних п'єс невеликої складності. До інструктивних належать і найвидатніші клавірні твори Й. С. Баха.

Використання засобів динаміки в клавірному мистецтві Й. С. Баха обмежені самими можливостями клавесину. Але цікаво те, що як тільки заходить мова про виконання клавірних творів Баха на фортепіано, найбільш жвавому обговоренню піддаються саме питання динаміки. Що стосується практики, то нерідко ми чуємо динаміку перебільшену, монотонну в своїй малоправдивій емоційності, в якій відсутня дисципліна. Інша ситуація щодо артикуляції. Суттєва роль артикуляції при виконанні клавірних творів Баха визначається самими властивостями клавесину, котрі він розмежовує з іншими клавішними інструментами того часу – клавикордом і органом. Жоден з цих інструментів не має засобу, аналогічного до правої педалі фортепіано. На фортепіано ми можемо після удару зняти руку з клавіші і продовжити звук педаллю. На відміну від фортепіано, на клавесині (як на клавикорді та органі), коли ми знімаємо руку з клавіатури, звук цієї ж миті закінчується. І вже лише ця обставина робить зрозумілим значення, яке мають у виконанні клавірної музики

мануальні (ручні) прийоми зв'язування та розчленування. Прийоми ці вже проводяться не сумарно по всій звуковій тканині, як при використанні фортепіанної педалі, а окремо по кожному голосу. Значення артикуляції в клавірному мистецтві базується, однак, не тільки на можливостях клавесину, воно визначається також загальним значенням артикулювання у бахівському мистецтві. Обширний матеріал про значення артикуляції в музиці Й. С. Баха можна знайти в книзі Альберта Швейцера “Бах”, книгах Г. Келлера “Органні твори Баха” та “Клавірні твори Баха”, в книзі І. Браудо “Про артикуляцію”.

Найчастіше у нашій практиці зустрічається питання: яка артикуляційна манера є основною при виконанні творів Баха. При цьому розуміється альтернатива між двома манерами – гри зв'язної та гри розчленованої. Вся історія клавірного мистецтва повна співставлень гри зв'язної та гри розчленованої. Очевидно, розумілось, що розчленована гра є умовою, яка забезпечить грі чіткість. На необхідність виробляти й інший прийом гри – *cantabile* – вказує сам Й. С. Бах у своїй передмові на титульній сторінці Інвенцій та Сінфоній. Вивчення артикуляції краще всього починати з вивчення двоголосних творів, у котрих кожному голосу присвоюється своя особлива артикуляційна манера. Вивчення контрастуючих штрихів є суттєвим прийомом роботи з артикуляцією. Різновиди *staccato* (основні типи, котрі слід вивчити): коротке *staccato* в басовому голосі; гостре і дзвінке вживається у творах світлого, святкового характеру (наприклад, при виконанні імітацій Маленької прелюдії E dur, Інвенції F dur); поряд з цим ми зустрічаємо більш продовжений штрих, котрий часто називають *non legato* (Маленька прелюдія c moll). Інша роль артикуляції, котра аналогічна дії мелодичних відтінків (використання штрихів для досягнення ясного та правильного проголошення мотивів – *міжмотивна та внутрішньомотивна* артикуляція). Основою міжмотивної артикуляції є цезура; беззаперечним видом цезури є пауза між мотивами (ДТК, I том, Прелюдія b moll). В інших випадках необхідність цезур встановлюється виконавцем. Внутрішньомотивна артикуляція: студент повинен розрізняти *мотиви ямбові*, котрі йдуть зі слабого часу на сильній і часто називаються затактами, і *мотиви хорейні*, котрі вступають на сильній долі і закінчуються на слабкій. Що стосується ямбових мотивів, то найбільшої уваги слід приділити вивченню розчленованого артикулювання.

Темп

Який би ми не взяли музичний твір, в його нотному тексті не буде повної інформації про виконання. Необхідні для виконання твору градації темпу і звучання навряд чи можуть бути повністю викладені у нотному тексті. Однак міра вказаної “невизначеності” різна по відношенню до творів різних епох. При виконанні старовинної музики, зокрема Й. С. Баха, трактування одного і того ж твору різними виконавцями та редакторами можуть бути прямо протилежними. *Причини:* 1) слухання музики, яке нам видається безпосереднім, оточене цілим рядом даних, що обумовлюють те чи інше сприйняття (слуховий досвід, розуміння значення мелодій, жанрів, текстів; розуміння побудови музичних форм, знання творчості композитора,

властивостей музичних інструментів etc.; 2) причиною протиріч у прочитанні є кроки пізнання старовинної музики.

Вивчення цієї проблеми ніколи не закінчувалось, і маємо на сьогодні достатню кількість книг, редакцій, дисків, живих виконавських колективів, котрі втілюють на практиці той чи інший погляд на виконання старовинної музики. Але побачимо одну характерну особливість: музиканти кожної епохи, вивчаючи старовинну музику, приходять до свого, відмінного від попередників, її розуміння.

Що стосується теми Баха, то їй повністю відповідає та можливість багатогранних рішень, котра характерна для музики XVI-XVII століть. У самій природі бахівської теми закладена можливість багатогранного її здійснення, відома можливість різної фарби, виконання у різних темпах. Можливість різних темпових рішень великою мірою підтримується педагогічним “нахилом” клавірних творів Й. С. Баха. Так, наприклад, одну і ту ж інвенцію може виконувати школяр, котрий починає освоювати гру на фортепіано, школяр, котрий закінчує навчання в музичній школі, і піаніст-віртуоз, котрий володіє повним набором знань та навичок, в тому числі і досвід. Очевидно, інвенція буде виконана в різних темпах, у всіх трьох випадках буде видно конкретну структуру, котрою об’єктивно наділений цей твір. Ми знаємо, що сам Й. С. Бах писав свої легкі клавірні п’єси не для виконання на концертах, а для навчання. І ми повинні рахувати справжнім темпом інвенції, маленької прелюдії, менуету – темп, котрий у даний момент найкорисніший для студента. Головна мета навчального темпу – не підготовка до більш швидкого. Вона більш глибока: бути підготовленим до розуміння музики. Багато корисного щодо темпів можна почерпнути у діяльності хорів та камерних оркестрів. Багато користі принесе вивчення ораторій, кантат та інструментальних концертів Й. С. Баха. Корисно також вивчати майстрів органної та клавесинної гри.

Аплікатура

Загальновідомо, що рукописи Баха позбавлені аплікатурних позначень (за винятком декількох аплікатурних позначень у деяких органних і клавірних творах). Потрібно зрозуміти, з виконанням якого мотиву, якої фрази зв’язана ця аплікатура, чи нема особливих моментів у фразуванні, що пояснюють побудову аплікатури; шукати і знайти ті вільні рухи, котрі не записані, але без котрих сама аплікатура губить у своїй гнучкості та природності. Поряд з умінням читати аплікатуру, треба виробляти у студента вміння самостійно створювати та записувати аплікатуру.

Аплікатура в клавірних творах старовинної музики має цілий ряд специфічних особливостей. Прийоми, особливо поширені у XVII і першій половині XVIII ст.: висхідна послідовність у правій руці може виконуватися аплікатурою 3,4,3,4; низхідна – аплікатурою 3,2,3,2 (ці аплікатурні прийоми використані у вправі, що відкриває нотну книжку для В.-Ф. Баха). Ці прийоми надають більшій гнучкості, вони зберігають свою роль і в сучасному піанізмі.

Під час обдумування аплікатури триголосного твору, що виконується зв’язно, перш за все треба визначити виконання середнього голосу. Зрозуміло, що нижній

голос виконується лівою рукою, верхній – правою. Що стосується середнього голосу, то переважно він розподіляється між двома руками так, що кожна може зв'язно виконати доручений їй двоголосний фрагмент. Це правило змінюється з переходом до чотириголосся. Чотири голоси можуть розподілятися між лівою і правою руками двома способами:

1) підміна пальців, що дає можливість повного legato;

2) один голос виконується legato, інший staccato. Так, наприклад, у висхідному напрямку (права рука) вживання аплікатури 3/1, 4/1, 3/1, 4/1 або 4/1, 5/1, 4/1, 5/1 дає можливість виконати зв'язно верхній голос;

3) обидва голоси виконуються в однаковій манері non legato.

Варто звернути увагу на цей третій спосіб. Виконання послідовності секст вільним non legato складає більш плавне враження, ніж спроба зв'язати те, що важко зв'язується. Цей третій спосіб може бути перенесений і на виконання чотирьох, п'яти, шести голосів. І тут часто вільне і рівномірне non legato призводить до більшої плавності, ніж спроба максимального зв'язку.

Про роль педалі, яка допомагає зв'язності гри: важливим у дії правої педалі, в цьому випадку, є не тільки те, що вона допомагає зв'язувати співзвуччя, котрі важко зв'язуються рукою; важливо те, що, підхоплюючи здобуте ударами пальців звучання, педаль дає можливість руці роз'єднатися з клавіатурою і у вільному русі готуватися до наступного видобування звуку. Педаль, котра звільняє руку від обов'язку тримати клавіші натиснутими, є якби продовженням аплікатури. Після досягнення певної мануальної майстерності, до виконання триголосся бажано долучити і педалізацію. Що стосується чотириголосся, то приступати до його розучування без педалі недоцільно. Звільнення руки та досягнення зв'язності у звучанні не є єдиними функціями педалі у виконанні фортепіанного багатоголосся: педаль, котру взято на сильній долі, може досягати ціль продовження акордових тонів; педаль, котру взято на слабій долі, і знятою на сильній, підкреслює рух затактів (редакції Петрі); педаль збагачує звучання фортепіано, оскільки воно набагато бідніше на обертони, ніж клавесин, клавікорд чи орган.

*Шабанова Тетяна Данилівна,
викладач-методист
Ужгородського музичного
фахового коледжу імені Д. Є. Задора*

**ОСОБЛИВОСТІ МЕЛОДІЙНОЇ ДРАМАТУРГІЇ В КОМПОЗИЦІЯХ
ЕРОЛА ГАРНЕРА І ВПЛИВ ЙОГО ТВОРЧОСТІ
НА МЕТОД ВИКОНАВСЬКОГО РОЗВИТКУ СТУДЕНТА
В КЛАСІ ЗАГАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО**

Ерол Гарнер – сучасник музикантів джазового напрямку бі-боп, але вирізняється своїм власним виконавським стилем.

Екстравертність творчого кредо Е. Гарнера підтверджується його інтерв'ю: «...більшість сучасних музикантів не враховують бажання людей і перетворюються в пустельників від мистецтва. Я поділяюся усім, що в мене є...» [1, с.340]. Гарнеру було властиво узагальнювати власні переживання і на цій основі створювати зрозумілі усім емоційні імпровізаційні композиції. Більш того, залишаючись послідовним у виборі творчого шляху, Гарнер залишався послідовним і в повсякденному житті. Тобто унікав будь-яких невідповідностей між думкою, словом і справою. Тому його імпровізації здобувають незмінну актуальність і дивну новизну.

Гарнер виробив свій власний стиль, своє власне характерне звучання. Використовуючи технічні прийоми джазменів — сучасників стилю бі-боп, він доречно застосував їх для викладу власного бачення джазової музики.

Особливостями в методі викладу Гарнера-піаніста, що можуть застосовуватися в навчанні студента, є:

- характерний метричний виклад акордового акомпанементу, що сприяє виробленню у студента ясності форми і його розділів;
- простота гармонійного акомпанементу ускладнюється за рахунок широкого розташування акордів, чи бас-акорду в акомпанементі. Це визначає могутній звуковий шар, на тлі якого органічно звучать як одноголосна мелодійна горизонталь, так і насичені октавно-акордові імпровізації, що визначають відповідний кульмінаційний епізод тієї чи іншої композиції;
- синкретизуючи ознаки і якості різних стилів, Е. Гарнер дав можливість застосування полістилістики в методі освоєння відповідних прийомів акомпанементу: «stride-piano», «cool-piano», «hot-piano».

Мелодійна ж імпровізація Гарнера здається на перший погляд простою і зрозумілою. Однак було би помилково сприймати її так хрестоматійно. За кожним мотивом, інтервальною кадровістю, поетичним підходом до «тлумачення» гармонійної вертикалі чутний нескінченний щирий діалог музиканта зі слухачем. Це виявляється в наступному:

- чудове володіння тембральними фарбами і подача мелодійного матеріалу з насиченим, різноманітним тембральним колоритом, що виводить мелодію далеко за межі банальної простоти;
- новаторство в методі фактурного викладу мелодійної імпровізації, т.зв. арпеджіюваних акордів-кластерів з мелодією імпровізації у верхньому голосі. Подібний прийом можна по праву назвати «ефектом Гарнера»;
- оригінальність у використанні методу підсумовування щодо інтервалів, що у процесі мелодійної драматургії трансформуються в поспівки, у quasi-рифми, і, нарешті, кульмінаційний пасаж;
- використання різких динамічних контрастів.

Володіння тембральним колоритом розширює слуховий досвід студента, дає поштовх до творчого підходу у виконанні акомпанементу, змушує мислити більш просторово, узагальнюючи в єдине ціле весь процес колективного виконання: дует, тріо, квіртет і т.д.

Арпеджіювання акордів-кластерів у контексті акомпанементу сприяє напрацюванню quasi-оркестрового звучання, що сприяє розвитку студента не тільки як концертмейстера, але і як співавтора-інтерпретатора в процесі трансформації обраної п'єси.

Метод підсумовування мабуть найдійовіший у навчанні студента професійному акомпанементу. Цей метод є основою будь-якого драматургічного процесу. Отже, вироблення прийомів і способів викладу музичного матеріалу стає важливим аспектом у формуванні студента-музиканта і реалізації його творчого потенціалу.

Як наслідок підсумованого методу драматургічного розвитку – є використання динамічних параметрів, відповідно до загального драматургічного плану.

Таким чином, музика Е. Гарнера дотепер володіє могутньою притягальною силою, що по праву визначає його винятковість у світі джазу, повною мірою застосовна в навчанні студентів навичкам акомпанементу, драматургічної структуризації і належного професійного рівня виконання.

Література:

1. Шапіро Н., Хентофф Н. «Послухай, що я тобі розповім». М., 2000. 340 с.
2. Шабанова Т. Особливості мелодійної драматургії в композиціях Ерола Гарнера: матер. Міжнар. наук.-практ. конф. "Дні науки 2005"; Т. 3. Дніпропетровськ: Наука й освіта, 2004. 40 с.

*Панчук Руслан Васильович,
викладач вищої категорії Львівського музичного
фахового коледжу ім. С.П. Людкевича*

«МУЗИЧНА ПАЛІТРА» РУСЛАНА ПАНЧУКА. АВТОРСЬКІ РЕМАРКИ

Процес виховання сучасного українського піаніста передбачає посилену увагу педагогів до залучення у навчальний репертуар творів українських композиторів поряд з використанням світової фортепіанної літератури. Тому питання національного педагогічного репертуару, який забезпечує усі щаблі зростання музиканта-професіонала, від азів до вищих навчальних закладів, залишається актуальним. Прикладом цілеспрямованої роботи зі створення дидактичного матеріалу для молоді є творчість корифеїв української культури — М. Лисенка, С. Людкевича, М. Колесси, В. Барвінського, Я. Степового, В. Косенка, Л. Ревуцького, Н. Нижанківського, А. Кос-Анатольського та композиторів молодшої генерації (М. Скорик, Л. Грабовський, В. Задерацький).

Коротко хочу зупинитися на представниках львівської композиторської школи, які мали спільні стильові риси: свідоме опирання на традиції української культури та активне використання інтонаційних ладово-гармонічних особливостей народного мелосу. Водночас у їхній творчості проявлялися нові осучаснені форми фольклоризму, зумовлені великою мірою впливом чеського імпресіонізму, щільно пов'язаного з перетворенням народно-національних лексичних особливостей. Культурні контакти між Галичиною і Чехією були інтенсивними, а цілий ряд львівських композиторів – В. Барвінський, М. Колесса, Р. Сімович та ін. отримали музичну освіту у Празі. Вони активно зверталися до народно-пісенних багатств Карпатського краю – гуцульського, лемківського, бойківського фольклору, що вирізняються особливою ладово-інтонаційною структурою мелодики, загостреною ритмікою, щедрим розмаїттям інструментальних награвань.

Зокрема, В. Барвінський вважав однією з найважливіших — справу забезпечення якісного сучасного національно-педагогічного репертуару для музичного шкільництва різних рівнів. Створена ним фортепіанна навчальна література є найбільшою за обсягом, а його фортепіанні збірки («Наше сонечко грає на фортепіано» і «Мініатюри») слугували навчальним матеріалом не лише в українських, але й у польських музичних навчальних закладах і консерваторіях. Метою цих збірок, як зазначав В. Барвінський, «...було зв'язати українську дитину вже на початках її студій з українською мелодикою і піснею, намагаючись різноманітністю гармоній, голосоведенням і не так вже простою і дешевою фортепіанною фактурою піднести чи виробити смак дитини». А до фортепіанної сюїти «Лемківські танки» та збірки колядок і щедрівок для фортепіано композитор зазначав – «у доброму виконанні я хотів поширити і популяризувати велич і красу тих церковних і народних мелодій».

Вагомим внеском до цієї скарбнички дидактичного репертуару є збірник «Фортепіанні твори для молоді» Н. Нижанківського. За останні десятиліття широко зазвучали твори знаних львівських композиторів – М. Скорика, В. Камінського, Б. Фільц, Ю. Ланюка. Цікаві фортепіанні доробки Л. Думи, О. Козаренка, М. Ластовецького. Мелодійно і в стилі неоромантики звучать твори В. Квасневського і О. Герасименко.

Беручи участь у всеукраїнських та міжнародних конкурсах в якості концертмейстера протягом 30 років, я спостерігав певну повторюваність конкурсного репертуару. Це спонукало мене до написання бандурного концерту «Концертна фантазія для бандури і фортепіано» і ряду творів для бандурного дуету і соло, які увійшли в репертуар бандуристів. Мої фортепіанні твори, запропоновані для виконання учням мого класу, легко вивчалися і швидко поширювалися. До виходу авторської збірки твори вже зазвучали у ЛНМА ім. Лисенка, ЛДМЛ ім. С. Крушельницької, в Києві, Запоріжжі, Хмельницькому, Рівному, Івано-Франківську.

Презентація збірки «Музична палітра» відбулася на авторському ювілейному концерті в ЛДМУ ім. С.П. Людкевича у 2014 році. У наступному ювілейному концерті у 2019 р., поряд з новими творами, зазвучали у виконанні оркестрів народних інструментів «Зустріч», «Легенда», «Осінь пастель», «Пісня кохання», «Концертна фантазія для бандури з оркестром» у нових редакціях (оркестровки виконані викладачами та учнями нашого коледжу). Перше оркестрове виконання «Легенди» відбулося ще у грудні 2014 року у Львівській філармонії на ювілейному концерті до 75-річчя ЛДМУ ім. С.П. Людкевича.

Збірка «Музична палітра» була видана методичним кабінетом Львівського обласного управління культури у грудні 2017 року і включав 21 твір, а у 2021 році вийшло друге, доповнене видання, яке включало 23 твори. Крім оригінальних фортепіанних творів («Мала прелюдія», «Прелюдія», «Пристрасть», «Фантазія», «Мелодія», «Про легенду», «Легенда», «Приємна мить») збірка також містить адаптовані переклади («Adagio», «Legri», «Liber tango», «Регтайм», «Сподівання»), камерно-інструментальні ансамблі різної складності і форми («Весна», «Осінь пастель», «Українське скерцо», «Мелодія кохання», «Мрії» – для скрипки та фортепіано, «Золота рибка», «Liber tango» – для акордеону і фортепіано; «Зустріч», «Після кохання», «По садочку ходжу» – для голосу і фортепіано).

До другого видання увійшли: Вальс до фільму «Таємний щоденник Симона Петлюри», «Мрії» для скрипки і фортепіано, а також нові редакції «Золотої рибки» і «Пісні кохання». Збірка укладена як хрестоматія педагогічного репертуару за принципом зростання складності, з урахуванням множинності варіантів виконавського складу, рівнем труднощів, можливості відбору композицій за жанровим і стильовим принципом.

Відкривають збірник два поліфонічні твори – «Мала прелюдія» і «Прелюдія».

«Мала прелюдія» орієнтована на невисокий рівень технічної складності і стилістично близька до необароко та естрадної музики. За основу взято форму варіацій на *soprano-ostinato*, близької до пасакалії з 4-тактовою темою і тональним планом d-moll - D-dur.

«Прелюдія» є більш розгорнутою, технічно складнішою композицією (21 такт) з тональним планом c-moll-d-moll-D-dur. Основна тема ідентична з «Малою прелюдією», поліфонія збагачена поліладовістю, контрапунктичним викладенням голосів з комплементарною ритмікою. Обидві прелюдії мають наскрізний розвиток до кінця варіації d-moll, і розв'язки із заспокоєнням руху у варіації D-dur.

Натомість, «Пристрасть» – це новітній погляд на п'єсу середньої форми, сповнену сучасних гармоній і мотивів, де за жанрову основу взято вальс-бостон. П'єса чотиричастинної форми АВСА', з наскрізним розвитком до токатних ритмоформул кульмінації в четвертій частині та деяким відстороненням від загального руху в секвенційному каноні третьої частини Des. У ній поєднані неоромантична лірика і порив, сучасна експресивність і гармонічна колористика зі свінговими хроматичними ковзаннями інтервальних та акордових паралелізмів. Твір настроєвий і має виконуватися імпровізаційно та дуже чуттєво, максимально дослухано, на одному диханні.

Імпровізаційність викладу і токатну природу фактури з прихованою поліфонією голосів має «Фантазія». П'єса чотиричастинної форми АВСА з тональним планом G, C, As, G, наскрізним розвитком і кульмінацією в третій частині As – має чітку технічну спрямованість і потребує вільного та рухливого апарату з активним замахом п'ятого пальця для виразних мелодичних ліній. З огляду на широкий регістровий діапазон, третя частина As dur вимагає різноманітного спектру динаміки – від *pp* до *f*.

Тема баркарольної частини C dur є наспівною і має закінчення мотивів на перших долях, тоді як у другому проведенні фразування змінюється і стає енергійнішим, з підкресленими активно зростаючими протиставленнями акомпанементу. П'єса вирізняється темповим розмаїттям.

«Мелодія» з присвятою А. Кос-Анатольському – твір неоромантичного плану з розлогою кантиленною мелодикою широкого дихання, тричастинної побудови АВА', має динамізовану форму з тонально та фактурно контрастною середньою частиною C-Es-C, а також генеральною кульмінацією у репризі, де тема вільно домінує в октавному викладі, доповнена виразними комплементарними репліками партії лівої руки.

Глибиною драматургії образів вирізняється «Легенда», тематика яких еволюціонує від глибокого драматизму до тривожної схвильованості та ліричного споглядання і розкривається різноманітними і масштабними засобами. Твір має струнку форму із побудовою АВСА, де А – епічно-драматичний пролог і висновок у кінці твору, який створює потужну смислову арку, В – лірично схвильоване *Allegro*, а С – *Amoroso cantabile* – своєрідна лірична релаксація. Фактура піаністично зручна, з виразним тематизмом та чіткими образними характеристиками кожного розділу.

Вальс «Приємна мить», написаний до фільму «Таємний щоденник Симона Петлюри» і виконаний у фільмі автором (в ролі піаніста), мав на меті створити легку салонну атмосферу Парижа 20-х рр. ХХ ст. Прозорий і вишуканий акомпанемент, рухливий темп твору сприяє легкості танцювального ритму, безтурботності і настроєвості теми. Твір двочастинної форми, зі вступом і постлюдією. У другій частині тема звучить у партії лівої руки, зберігаючи приємний позитивний настрій.

Пам'яті Квітки Цісик присвячена наступна п'єса «Сподівання», яка є адаптованою реплікою «Київського вальсу» І. Шамо. Завдяки прозорості акомпанементу, викладеного мінімальними засобами, створюється можливість підкреслити трепетність і ностальгічний щем улюбленої мелодії, яка стала візитівкою видатної співачки українського походження.

«Adagio», «Legri», «Liber tango», «Регтайм» є зручними адаптаціями популярних творів, в яких закладено різні стильові, технічні, метроритмічні, темпові варіанти мелодики і акомпанементів.

Розділ ансамблів відкриває «Осіньна пастель для скрипки і ф-но» (є редакції для флейти, фагота, сопілки, домри). Це повільна кантилена двочастинної форми з широкою наспівною мелодією і ритмічним акомпанементом, п'єса-діалог скрипки і фортепіано. Вступ уводить у настрій осіннього спокою і умиротворення. Друга частина починається темою в необароковому стилі, зазнаючи інтенсивного поліфонічного розвитку в бік утвердження однойменного мажору *d moll* – *D dur*, в якій виразність поєднання голосів досягається поліфонічним викладом з комплементарною ритмікою.

«Весна» – це версія «Мелодії» для скрипки і фортепіано. Вступ *Affetuoso* побудований на джазових інтонаціях, альтерованих акордах субдомінантної групи, занурює у мрійливий настрій. Друге проведення теми збагачується фігураціями у лівій руці, а середня частина завдяки тріольній пульсації дещо драматизується і готує кульмінацію третьої частини, яка створює відчуття радісного приходу весни і звучить натхненно в октавному викладі в партії фортепіано. В коді тема звучить у соліста, доповнена фортепіанними фігураціями шістнадцятих і вимагає тонкого нюансування і педалізації. Є редакції «Весни» для флейти, кларнета, домри.

«Українське скерцо» (редакція для скрипки, флейти, гобоя, сопілки) – енергійна токати, сповнена української мелодики, синкопованих ритмів, контрастного тематизму. Форма твору АВСВ'А', де А – стрімка синкопована токати, В – енергійний гопак, С – коломийка, сповнена пафосу і гонору. Віртуозний вступ одразу вводить в характер токати, а фортепіанна партія, насичена складними формами синкопованої ритміки, різновидами пунктирів, діалогами зі скрипковою партією, сприяє тонкому психологічному нюансуванню та більшій виразності.

«Мрії» – вокаліз для скрипки і фортепіано з широкою кантиленною мелодією, поступовим ритмічним і динамічним розвитком до енергійної, дещо гострої теми в кульмінації і кінцевим поверненням до спокою першої теми. Форма твору нагадує Рондо, і укладена за формою АВА'СА'', де А – *moderato cantabile*=80, В –

moderato=108, *C* – *allegro*=120. Партія фортепіано розвивається від спокійно-тріольного фону до схвильованого руху і активного синкопованого ритму, та вертається до спокійного діалогу тем між скрипкою і фортепіано.

«По садочку ходжу» – обробка української пісні для фортепіано і вокального тріо у *g moll*, з невеликим вступом, фортепіанною перегрою після другого куплету і модуляцією в *a moll* в третій частині. Легкість тридольної пульсації, делікатне нюансування і чуттєвість ансамблевого діалогу сприятиме створенню відповідного емоційного образу.

«Зустріч» – сучасний романс на слова батька В. Панчука для голосу (дуєт сопрано і баритон), скрипки і фортепіано. Це пісня-сповідь, в якій дещо схвильований вступ передує розповіді соліста, а у приспіві звучать ритми танго, які створюються завдяки синкопованому басу. Розвиток твору наскрізний, з кульмінацією у другому куплеті, яка поступово готується фортепіанною партією у віолончельних ходах лівої руки і віртуозних пасажах правої.

«Мелодія кохання» – обробка популярної п'єси Дж. Еванса – ліричне тріо для вокалу, скрипки і фортепіано тричастинної форми АА'А" у тональному співвідношенні *As-Des-As*, яке заохочує до настроєвого відчуття ансамблю в динаміці, темпі, агогічних відхиленнях, тембральних характеристиках.

Два наступні ансамблі для акордеону і фортепіано потребують яскраво виражених характеристик, витонченого та віртуозного володіння інструментом соліста.

«Золота рибка» є інструментальною обробкою естрадної пісні видатного галицького композитора-пісенника доби міжвоєнного двадцятиліття Б. Весоловського у жанрі швидкого фокстроту. Композиція наділена ритмічним багатством – поєднанням тріольного, пунктирного, синкопованого руху. У другій частині активізується стрімкий віртуозний діалог, що підкреслює паритетне співвідношення партій і тому є цікавим з погляду роботи з виконавським ансамблем.

«*Liber tango*» – це зручний переклад популярного твору для акордеона і фортепіано видатного аргентинського композитора-мелодиста Астора П'яццолі в жанрі танго. Твір вирізняється багатством емоційної експресії, ритмічною синкопованою вишуканістю, витонченим нюансуванням і чуттєвістю.

Таким чином, збірка «Музична палітра» стала певним підсумком моїх педагогічних і творчих пошуків в ініціації і мотивації до творчості студентів мого класу, пропонуючи їм сучасні мелодику, гармонію, ритми і форми. Виходячи з практичних потреб у класах загального та спеціалізованого фортепіано, концертмейстерського класу, у збірці пропонуються зразки, багаті на технічні завдання, фактурні типи, стильові установки, жанрові модифікації, способи формотворення і тонально-гармонічний колорит. Збірку вирізняє можливість вибору твору до рівня складності, варіантності складів, потенціалу утворення мікроциклів на підставі інтонаційної, ритмічної, фактурної спорідненості.

*Зубай Юрій Миколайович,
викладач загального фортепіано
фахового коледжу Київської муніципальної
академії музики ім. Р. Глієра*

УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА СПАДЩИНА ДЛЯ ДІТЕЙ ЯК ПРОБЛЕМА НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Починаючи з другої половини ХХ століття дитяча фортепіанна музика неодноразово привертала до себе увагу науковців, піаністів–виконавців, методистів. Цьому жанру присвячені публікації, монографічні праці, методичні розробки, дисертаційні дослідження.

Першою дисертацією, що взагалі висвітлювала українську дитячу фортепіанну музику (далі УДФМ), була праця Ю.Вахраньова «Фортепианные пьесы и циклы фортепианных пьес в творчестве украинских советских композиторов» (1971), де автор звертає увагу на специфіку розвитку жанрів малих форм в українській дитячій фортепіанній музиці та окреслює основні риси жанру УДФМ.

У дисертації А. Булкіна «Фортепіанний дитячий альбом: шляхи становлення, поетика жанру» (2005) вперше фортепіанний дитячий альбом розглядається як специфічний жанровий різновид циклу мініатюр. Автор з'ясовує особливості поетики «Дитячих сцен» та «Альбому для юнацтва» Р. Шумана, «Дитячих ігор» Ж. Бізе, «Роялю у дитячій кімнаті» А. Лур'є, «Із казок Г.Х. Андерсена» С. Борткевича. Ним запропонована видова типологія дитячого фортепіанного альбому в центрі якої перебувають лірико-споглядальні та лірико-розповідні розділи фортепіанних дитячих альбомів. Охарактеризовані маловідомі в українському та російському музикознавстві дитячі альбоми ХІХ століття – анонімна збірка «Весела музика», «П'єси для дітей» Т. Куллака та «Музичний дитячий садок» К. Рейнеке.

З відносно недавніх праць узагальнює та поглиблює напрацювання в галузі УДФМ дисертація О. Тимощук «Фортепіанні цикли для дітей у творчості українських композиторів: образно-художній аспект» (2011). У ній проведено аналіз історії виникнення та розвитку фортепіанної літератури для дітей; створено ретроспективну періодизацію творчості українських композиторів у цій галузі; виявлені основні тенденції у модифікації нових підходів українських композиторів ХХ століття до створення фортепіанних циклів для дитячого виконання (В. Сильвестрова, Л. Грабовського, В. Бібіка, М. Степаненка, Г. Саська, Ж. Колодуб, О. Костіна, І. Щербакова та Г. Гаврилець).

Вагомим внеском в осмислення УДФМ стали розробки Б. Милича. Вони – результат багаторічної широкої методичної праці музиканта. Етапною стала його книга під назвою «Фортепіанна література українських композиторів для дітей та юнацтва». Видана 1961 року, вона є першою спробою осягнення становлення й розвитку дитячої фортепіанної літератури українських композиторів. У ній автор провів глибокий аналіз творів українських композиторів для дітей та розкрив їх

емоційно-смісловий зміст та надав методичні рекомендації. Окрім того, Б. Милич упорядкував та відредагував шість збірок українського радянського фортепіанного педагогічного репертуару.

Серед інших праць з проблем розвитку УДФМ звертають на себе увагу дослідження В. Клима, О. Фрайт, Н. Дрібнюк, І. Новосядлої, Н.Мозгальової, З. Юзюк, У. Молчко та ін. Кожна з цих праць доповнює багатовекторність окресленої проблематики.

Дослідниця В. Дорофєєва присвятила працю «Твори сучасних українських композиторів для дітей: концептуальний підхід» (2018), зокрема й теперішньому стану УДФМ. Автор вважає, що сприйняття музичної культури залежить від смаків підростаючого покоління, і тому стверджує, що вже на початковому етапі навчання потрібно активно звертатись до композиторів-сучасників. У її праці проаналізовано сучасні джазові фортепіанні дитячі збірки композиторів Г. Сасько, О. Саратського, Л. Іваненко.

Висновок. У межах нашої статті ми намагались охопити лише основні праці, присвячені УДФМ. Але вже з них ми прослідковуємо проблеми розвитку УДФМ, що розкривають значну еволюцію цього жанру в Україні, на рівні образно-інтонаційного, жанрового, програмного змісту, методичних засад, музичної стилістики. Вони свідчать про плідність розвитку цього жанру й водночас дозволяють зробити висновок про його неоднолінійний шлях, труднощі і здобутки. З іншого боку, в українській фортепіанній музиці для дітей все ще залишається багато цікавого матеріалу, котрий вартий уваги виконавців, педагогів та музикознавців.

Література:

1. Булкін А. І. Фортепіанний дитячий альбом: до проблеми жанрової інтерпретації. Музичне виконавство. Наукові записки НМАУ. Вип. 3. 1999. С.134-142.
2. Дорофєєва В.Ю. Твори сучасних українських композиторів для дітей: концептуальний підхід. Імідж сучасного педагога. 2018. С.70-72.
3. Милич Б.Е. Основные пути развития отечественной фортепианной музыки для детей и ее связи с детской литературой: науч.- метод. записки. Киев, 1957, С.198-214.
4. Тимошук О.Є.Фортепіанні цикли для дітей у творчості українських композиторів: образно-художній аспект: дис.канд.мистецтвозн. спец.:17.00.03. Київ: КНУКіМ, 2010. 199 с.

*Гайнен Людмила Василівна,
викладач-методист
Ужгородського музичного
фахового коледжу ім. Д. Є. Задора*

ІНТЕГРАЦІЯ МЕТОДІВ ТА ЗАСОБІВ В ПРОЦЕСІ ОВОЛОДІННЯ ІНСТРУМЕНТОМ ФОРТЕПІАНО

Реалії розвитку сучасної науково-педагогічної думки не сприймаються без усвідомлення інтеграційної сутності наукових понять, нового їх прочитання та засобів функціонування, що повністю мірою стосується української фортепіанної школи.

Інтеграція в педагогіці – один з головних принципів науково-педагогічного мислення, це процес виявлення однотипних сутностей (закономірностей) з елементами змісту навчання та встановлення їх системної цілісності на основі закономірних зв'язків між ними.

Це поняття у теорії педагогіки відносно молоде (з 1998 р.), але вже займає позиції провідної тенденції розвитку педагогічної науки. Незважаючи на це, інтеграція як науково-педагогічна категорія в теорії педагогіки зайняла відповідне місце на зламі ХХ та ХХІ століть і за короткий час «посприяла» появі нового педагогічного принципу – інтегрованого навчання.

У контексті інтеграційних процесів музичної освіти розвивався один з провідних її фахів – фортепіано, з відповідними поліфункціональними властивостями. Так, завдяки інтеграційним можливостям самого інструмента (його фізичним, механіко-акустичним показникам: політембровість, діапазон фортепіанної фактури охоплює за висотою, регістрово весь симфонічний оркестр) виникає практична можливість у композиторів презентації власноруч новоствореної музики (композиторська творчість майже не обходиться без володіння фортепіано). В свою чергу, майстерне опанування фортепіанної музики можливе лише завдяки цілісному інтегрованому усвідомленню складових фортепіанного твору (змісту, фактури, форми, різноманітних засобів музичної виразності тощо) за допомогою музичної слухової діяльності в процесі створення художнього образу в уяві та його відтворення у часі виконавцем на фортепіано.

Ретроспективне узагальнення комплексу можливостей навчання в „фортепіанному класі”, накопичений досвід реалізованих у практиці ідей поступово змінюють уявлення про його освітнє значення. Ці можливості поширюються завдяки виходу занять із ремісничо-піаністичного процесу на рівень художньо-творчого. Усвідомлення „фортепіанного класу” як музично- педагогічної майстерні забезпечено змістом інтелектуально-творчого функціонального компонента, безперервністю фахового удосконалення піаніста в співдружності з педагогом у процесі вивчення фортепіанних творів..

У контекстності фортепіанного навчання, в універсальних освітніх можливостях та виконавській варіативності призначення цього музичного інструмента криється багатозначна інтеграційна сутність. Вона виявляється у процесі відтворення

музики в цілісності та взаємообумовленості психофізіологічного, професійно-ремісничого, інтелектуально-емоційного та художньо-творчого компонентів. Опанування творів здійснюється інтеграційним засобом (одномоментне поєднання елементів цілісного аналізу стилю, жанру, форми, технічних труднощів, попереднього уявлення й слухо-контрольних дій, моделювання образно-емоційної драматургії, організації всіх процесів у часі, створення специфічно-музичних акустично-тембрових проєктів, починаючи з невеличких епізодів твору, а згодом — підключаючи розгорнуті частини, які поступово паралельно з удосконаленням ремісничо-відтворювальних дій піаніста «визрівають» у цілісну драматургію розкриття музичного образу в фортепіанному звучанні. Інтеграційна сутність фортепіано стає багатовекторним предметом уваги.

У практиці фортепіанної підготовки студентів зміст діяльності наближається до практичної роботи в школі. Оскільки вчитель музики рідко виступає як „чистий” піаніст, його виконання музичних творів завжди супроводжується вербальним поясненням, тому заняття в музично-педагогічній майстерні „переростають” потреби суто піаністичного розвитку майбутніх вчителів, наповнюються новим змістом. Тобто, визначається новий інтегрований характер навчальної діяльності – досягнення єдності музично-виконавської і словесної інтерпретації музичних творів, що детермінує його переосмислення і усвідомлення.

У музично-педагогічній майстерні з погляду соціальної сутності інтеграції постійно відбуваються процеси упорядкування відносин між окремими індивідами (солістами), групами (інституалізована сукупність суб’єктів освіти), організаціями (музичні освітні заклади), державами (міжнародне товариство).

На початковому етапі навчання потрібні *інформативний* та *репродуктивний* методи роботи. Тобто, передача учню ряду понять і педагогічний показ. Надалі поступово відбувається перехід до *проблемного* методу, тобто сумісному пошуку практичних рішень художніх завдань, до максимально можливої самостійної праці учня. Структура уроку та вибір практичних засобів виховання та навчання цілком належить до компетенції викладача. Провідне положення в навчанні повинна займати творча діяльність — питання інтерпретації, імпровізації та написання музичних творів.

Отже, у викладанні потрібен комплексний підхід, гармонійно об’єднуючий в собі елементи навчання та виховання. Викладач зобов’язаний планувати роботу з кожним учнем послідовно, передбачаючи як близькі, так і віддалені перспективи. Усвідомлення учнем жанрових рис творів особливо посилюється при експериментальній роботі зі зміни засобів музичної виразності. В цей процес може залучатися ритм, темп, лад, метр.

Також, з самого початку навчання усвідомлюються засоби розчленування музики: пауза, тривалий звук, ритмічна зупинка, тощо. Розглядаються піаністичні дії, які виявляють ці розчленування — «дихання» руки, афтакт, зміна ваги та активності дій пальців при виконанні опорно-змістового моменту фрази. Проводиться аналогія з

мовою людини — дихання між фразами, реченнями, проміжки між словами, розділові знаки при письмі. Учень усвідомлює запис нот у музиці як зашифровану інтонацію, яку в розмові людина створює відповідно до свого бажання виразити головне слово, свій емоційний настрій та розуміє виконавські можливості втілення музичної інтонації різноманітного ступеня вказівок композитором динаміки, агогіки, артикуляції, усвідомлює значення педалізації для виразності музичної інтонації.

Дуже корисно запропонувати учню імпровізації музичних зворотів за аналогією з мовою, наприклад, речень з питально-відповідальним співвідношенням фраз, що сприяє засвоєнню фрази як змістової одиниці, вчить її розрізняти та інтонаційно порівнювати, виявляти схожість та відмінність. Також учень поступово розширює уявлення про різні засоби втілення характеру виразності опорно-змістового моменту: роль динаміки, агогіки, артикуляції та їх спільну дію у втіленні змісту інтонації (перевага динаміки в категоричних інтонаціях, а агогіки в ліричних).

Основою для творчої діяльності стає розвинуте художнє мислення, одним з важливих факторів якого є усвідомлення учнем комплексу музично-виразних засобів втілення образно-сміслових явищ, впродовж всього навчання, оволодіння практичними навичками, які формуються на базі художніх та слухових уявлень. Одне з важливих завдань сучасної початкової школи — формування стійкого інтересу учнів до мистецтва, що є надійним засобом інтелектуального та творчого розвитку особистості.

Інтегровані уроки музики мають базуватися на поєднанні різних видів мистецтва, що передбачає об'єднання в ціле не лише різних видів мистецтв, а й, відповідно, різних видів мистецької діяльності. Наводимо приклад уроку музики, який проводиться з метою формування уявлення учнів про мистецтво як цілісне явище, формування навичок спостереження краси світу та передачі її засобами різних видів мистецтва, з'ясування особливостей різних видів творчої діяльності митців.

Особливість уроку полягає в тому, що відбувається порівняння музичних, художніх, літературних образів; здійснюються різні види діяльності; застосовуються дидактичні іграшки; організовується активна творча діяльність школярів. Оскільки для молодших школярів характерною є швидка стомлюваність, варто постійно піклуватися про своєчасну зміну видів діяльності на уроках. Це дозволяє втримати увагу дітей і уникнути їх перевантаження.

Важливими організаційними етапами уроку, на які слід звернути особливу увагу, є мотивація, виконання творчих завдань, рефлексування. На уроці домінують такі методи, як порівняння, гра, навіювання тощо. Щоб сформувати стійкий інтерес учнів, варто застосовувати ігрові прийоми, ситуації, добирати ігри з елементами співу й музики, використовувати дидактичні іграшки, яскраву наочність. Дітям слід надати можливість передавати своє враження від сприйняття музичних образів засобами слова, кольору, *жестів*, *звуків*.

Музично-педагогічна ємкість сучасного змісту фортепіанного навчання у вищих навчальних закладах набуває значення науково-педагогічного феномена, який

дозволяє аналізувати й тлумачити інтеграційний зміст процесів, що в ньому відбуваються, з інших позицій. Нове бачення висвітлених інтеграційних процесів пов'язане з ретроспективним поглядом на тенденції розвитку музичної освіти з періоду її становлення дотепер (XVII – XX століття). Зміст цієї дефініції збагачувався і поглиблювався в процесі розвитку музичної освіти, сягаючи в своєму еквіваленті (від „фортепіанного класу” до музично- педагогічної майстерні) статусу науково-теоретичного музичного терміна, надаючи завдяки своїй фаховій полізмістовності, багатий емпіричний матеріал для подальшого узагальнення теорії загальної педагогіки.

*Кіссіна Людмила Давидівна,
викладач вищої категорії
загального та спеціалізованого фортепіано
Запорізького фахового музичного коледжу
ім. П. Майбороди*

ВИКОРИСТАННЯ ПЕДАЛІЗАЦІЇ У ТВОРАХ КОМПОЗИТОРІВ – ПРОДОВЖУВАЧІВ РОМАНТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

Багато українських композиторів (М. Лисенко, Я. Степовий, В. Косенко) сприйняли творчий досвід та естетичне бачення західноєвропейських композиторів і заклали основи української національної композиторської школи.

У творах М. Лисенка, Я. Степового, В. Косенка, Л. Ревуцького (учня М. Лисенка) український національний колорит поєднується з західноєвропейськими музичними тенденціями, їхні фортепіанні твори за жанровим різновидом, фактурою, засобами розвитку та принципами педалізації можуть належати до творів романтичного напрямку. Так, в Експромті a-moll Лисенка фактурне викладення будується за шопенівським типом: рух мелодичних фігурацій на фоні розкладених гармоній. Протягом п'єси педаль використовується гармонічна. Злегка окресливши точним натисканням пальця бас, слід відразу брати педаль (по суті пряму) й утримувати її до появи нової гармонії. Візерунково-вишукані мелодичні фігурації, насичені секундами, наповнюються повітряною легкістю та рухливістю. Мимохіть запрошується порівняння з Експромтом As-dur Ф. Шопена:

М. Лисенко. Експромт a-moll

Allegro non tanto, ma molto agitato

Тембральна роль таких секунд у творах романтичного складу досить значна. У п'єсах Лисенка «Мрія», «Гавот» ор. 29 (середній розділ) секундові співвідношення чудово вписуються у мелодичну тканину й, огорнуті гармонічною педаллю, створюють атмосферу спокою та тиші.

М. Лисенко. «Мрія»

М. Лисенко. Гавот ор. 29

У наведених прикладах виконавцеві слід звернути увагу на час запізнення педалі. У першому випадку бас можна утримати пальцем деякий час, і тому не треба поспішати з натисканням педалі. У другому підміна педалі швидка, щоб не порушувати плинності мелодичної лінії.

У п'єсах танцювального характеру, які містять у собі постійну ритмічну формулу, педаль найчастіше береться пряма. Вона підкреслює інтонаційні та жанрові моменти, дає відчуття правильного дихання.

У «Меланхолічному вальсі» М. Лисенка педаль традиційно однотипова. У Гавоті ор. 29 варіантів значно більше. У першому розділі педаль відтіняє двотактову будову мелодії (акцентований перший такт — з педаллю, неакцентований другий — без педалі). Лисенко, зберігаючи ритмічну пульсацію, відходить від традиційного викладу Гавоту з-за такту. У цьому випадку відсутність затакту компенсувалася акцентом на другій долі першого такту. Під час виконання теми Гавоту можливі два варіанти педалі:

М. Лисенко. Гавот ор. 29

Allegro non troppo



Уявлення про «чисту» педаль у романтичних творах зазнало великих змін. Художні цілі стали визначальним фактором у виборі засобів педалізації. Якщо образна характеристика потребує злитності звучання у мелодико-гармонічних побудовах, деякої завуальованості або, навпаки, шумового ефекту, педаль може бути сміливішою, густішою. Як приклад можна навести кульмінаційний момент Гавоту ор. 29

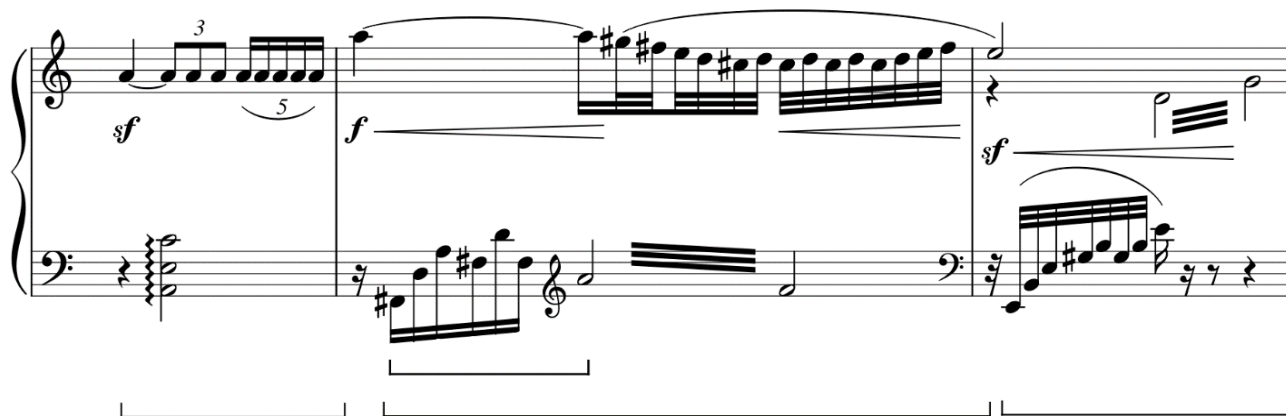
М. Лисенка, поданий зустрічними хроматичними ходами у партіях обох рук. Миттєво взята педаль на басовий форшлаг та утримана протягом всього ходу, створює яскраву звукову пляму. Завершення Гавоту написано у манері Ф. Ліста. Зліт гамоподібного діатонічного пасажу, який кріпиться на тоніці у басі виконується на одній педалі, завдяки чому зростання (від *pp* до *ff*) отримує силу та виносить на верхівку потужні останні акорди тонічного тризвуку:

М. Лисенко. Гавот ор. 29



Лисенко вмів талановито, достовірно передати засобами фортепіанної виразності сумно-мрійливі настрої українських дум. Імітувати гудіння, лунке, вібруюче звучання бандури допомагає густа, насичена педаль:

М. Лисенко. Друга рапсодія



Українські композитори, поглиблюючи свої знання у сфері акустичних регістрових властивостей фортепіано, поступово ускладнювали й композиційне письмо, розширювали шкалу педальних прийомів.

В. Косенко, володіючи чудовим піанізмом, відчув багату природу фортепіано, його безмежні яскраві можливості. Щирий лірик — він завжди нагороджував свої мелодії вишуканими гармонічними «шатами», тим самим посилюючи їх красу та образно-художню значущість.

У п'єсі «Втіха» огортаюча гармонічна педаль допомагає вокально імітувати інтонацію жалісного зітхання.

В. Косенко. «Втіха»



У циклі В. Косенка «11 етюдів у формі старовинних танців» вельми поширений спектр педальних барв: від безпедальних (початок Гавоту) до потужних, органних (Пасакалія). Особливості конструкції та акцентуації танцювальних жанрів, типи фактурного викладу диктують вибір педальних прийомів.

У Гавоті легка педаль, яка підкреслює артикулятивні сторони мелодії, розташована поруч із густою гармонічною.

В. Косенко. Гавот

Allegro niosso



Святкову піднесеність «Сарабанди» відбиває досить смілива об'ємна педаль. Вона забарвлює тривалі трелі та цілі мелодичні побудови, які спираються на акорди басового регістру. Взяття розкладеного (широкого) акорду потребує прямої педалі на басовий звук:



Виконуючи побудовані за принципом фактурної одноплановості, Концертні етюдів ор. 8 В. Косенка, піаніст має пам'ятати, що «натискання на педаль та рух пальців працюють одночасно, вступаючи у найтонший взаємозв'язок». Передати тремтіння, ніжний характер Етюдів №1 та №6 лише за допомогою педалі неможливо. Виконавцю слід довести техніку до такої майстерності і досконалості, щоб вуалююча

педаль не заплямовувала краси та ясності мелодичних фігуратій. Час «запізнювання» гармонічної педалі визначається особливостями фактури супроводу. В Етюді №1, де гармонічний фон викладено чвертями, зміна педалі після басу нової гармонії. В Етюді №6 дається зовсім мало часу на захоплення першого звука нової гармонії (шістнадцята), а тому педаль майже пряма. Якщо виконавець буде застосовувати затримане «запізнювання», тоді зруйнується не лише гармонічна цілісність, а й безперервність мелодичної лінії.

В. Косенко. Етюд ор. 8 №1

Presto

В. Косенко. Етюд ор. 8 №6 Allegretto con tenerezza

Allegretto con tenerezza

Тріольний рух, який у наведених Етюдах відбиває потаємне почуття, в іншому контексті (див.: Л. Ревуцький. Прелюдія, ор. 7) може бути схожим на хвилі вируючого океану.

Відома Прелюдія ор. 7 №2 Л.Ревуцького зі своїм безперервним тріольним кружлянням, яке передає чи то завивання вітру, чи то збентеження душі, може асоціюватися із фіналом Сонати-фантазії О. Скрябіна. Музика цих творів лише

завдяки педалі, що «дихає», отримує свою художню виразність, а ледь помітні педальні Luft'u після інтонаційних спадів надають ще більшої схвильованості:

Л. Ревуцький. Прелюдія ор. 7 №2

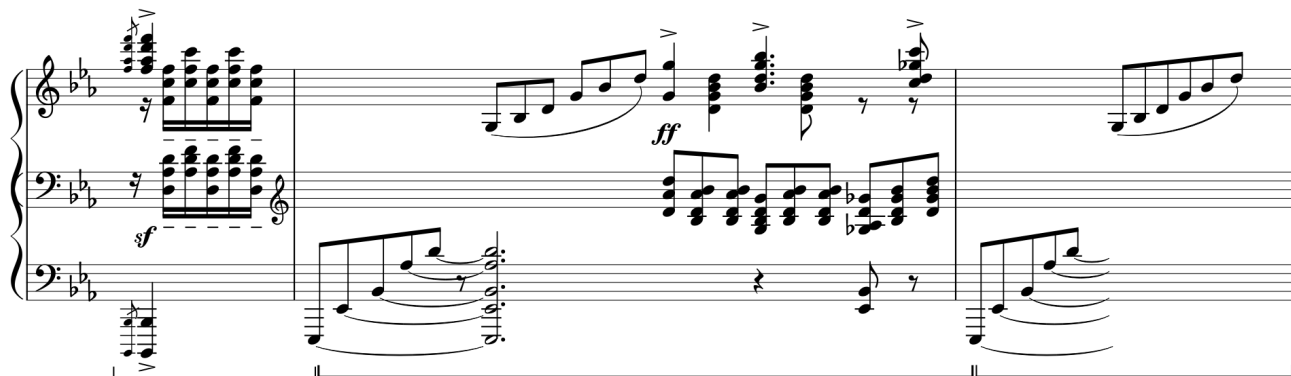


Ревуцький, тонко відчуваючи акустичні тембри фортепіано, красу регістрових зіставлень та поєднань, майстерно маніпулюючи фактурою, подібно до романтиків, висвітлював багатогранність художніх образів.

У Прелюдії ор. 7 №1 трансформацію музичного образу підкреслено змінами фактурного викладу. Але не зважаючи на те, як викладено матеріал, він завжди міцно тримається на гармонічних «колонах» басового регістру та підтримується педаллю. Момент кульмінації визначено «злитим» звучанням усіх регістрів. Настрій апофеозу підтримується міцними акордами та арпеджованими злетами, які окреслюють звучання теми.

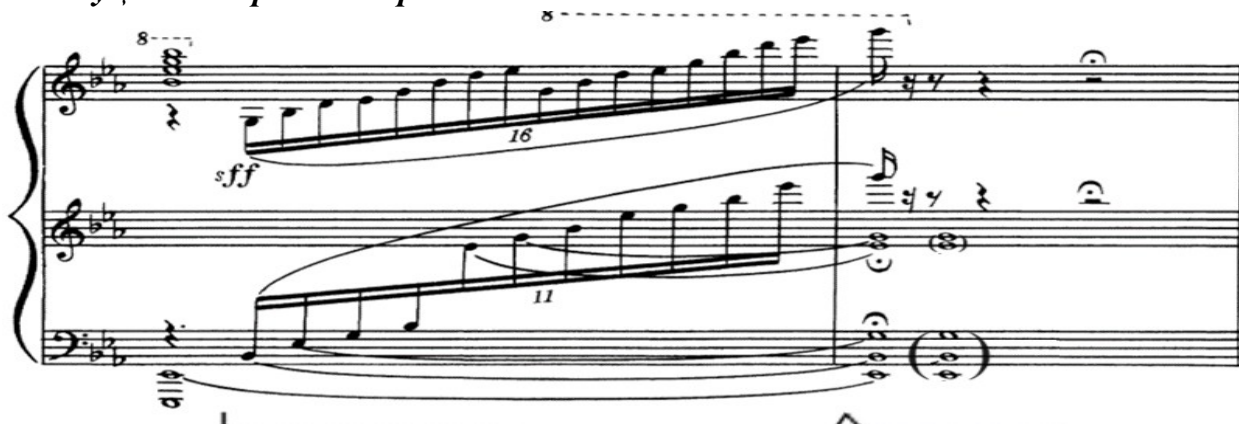
Виконавець має не лише швидко зіграти пасажі, які стрімко злітають догори, а й захопити далекий бас як яскраву гармонічну основу побудови.

Л. Ревуцький. Прелюдія ор. 7 №1



У кадансі цієї ж Прелюдії спостерігається оригінальний акустичний ефект «випливання» тоніки. Він стає можливим завдяки повторному, але беззвучному натисканню тонічного тризвуку та швидкої зміни педалі. Саме такі педальні засоби, як раніше використовували композитори-романтики, неодноразово трапляються у творах українських композиторів.

Л. Ревуцький. Прелюдія ор. 7 №1



І. Шамо. Прелюдія №8



*) - взяти без звуку

У цьому розділі наведено приклади з творів українських композиторів малої форми. Але крізь призму малого завжди проглядає щось значно більше. У великих творах Я. Степового, В. Косенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського ми знаходимо риси, властиві класичній та романтичній музиці і типові для них принципи педалізації. Слід зазначити, що у виданнях творів цих авторів майже всюди відсутні педальні вказівки (що не стосується авторів сучасної музики). Це свідчить, що композитори орієнтуються на педальну майстерність виконавців, а можливо й на професійний досвід наставника.

Післямова

Навчання педалізації — складний і багатогранний процес. Через свою специфіку його не можливо розглядати поза роботою з музичним твором. Адже лише у процесі виконання пізнаються прийоми та тонкощі педалізації й формується художня техніка піаніста. Отже, процес навчання педалізації, так само, як і процес навчання гри на фортепіано, має поступовий характер і будується відповідно до стадії навчання та рівня розвитку індивідуальних музичних здібностей виконавця.

Література:

1. Українська фортепіанна музика та виконавство. Матеріали III науково-практичної конференції Асоціації піаністів-педагогів України. Львів, 1994.
2. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя: підруч. Тернопіль: Астон, 2006 р. 608 с.
3. Питання фортепіанної педагогіки та виконавства. Київ: Музична Україна, 1981. 116 с.

З М І С Т

ГУМАНІСТИЧНІ ПРИНЦИПИ В ПЕДАГОГІЦІ. ПИТАННЯ МОТИВАЦІЇ ТА ОРГАНІЗАЦІЇ НАВЧАННЯ

Царик В.М.

ІНТЕГРАЦІЯ ГУМАНІСТИЧНИХ ПРИНЦИПІВ
У СУЧАСНУ МУЗИЧНУ ОСВІТУ 3

Тонконог Л.В.

ПОЗИТИВНА МОТИВАЦІЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ
ПРОФЕСІЙНОЇ СПРЯМОВАНОСТІ СТУДЕНТА 5

Должикова В.В.

ГУМАНІЗАЦІЯ ЯК СТРАТЕГІЧНИЙ НАПРЯМОК У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ
ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ 7

Пахарь О.Г.

ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ ВИВЧЕННЯ ФОРТЕПІАНО
У СТУДЕНТІВ РІЗНИХ ФАХОВИХ НАПРЯМКІВ 14

Парсаданова А.А.

ОСНОВНІ КОМПЕТЕНТНОСТІ У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОГО
ВИКЛАДАЧА МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ 17

Канітонова В.Є.

ГУМАНІЗАЦІЯ ЯК ПРОВІДНИЙ ПРИНЦИП МУЗИЧНОГО
ПРОФЕСІЙНОГО НАВЧАННЯ..... 20

Хорошко І.О.

ПОЛЮБИТИ ФОРТЕПІАНО. МОТИВАЦІЯ ВИВЧЕННЯ ФОРТЕПІАНО СТУДЕНТАМИ
РІЗНИХ ФАХОВИХ НАПРЯМКІВ У СТАНОВЛЕННІ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСОБИСТОСТІ..... 22

ЗАГАЛЬНІ ПИТАННЯ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ПСИХОЛОГІЇ

Кулікова О.О.

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ З УЧНЯМИ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ У МУЗИЧНІЙ ШКОЛІ ТА ФОРМУВАННЯ ЇХ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ.....25

Філіппенко О.Є.

РОЛЬ ПСИХОЛОГІЧНИХ ПРОЦЕСІВ У НАВЧАННІ ТА ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МУЗИКАНТА.....27

Зелінська В.О.

РОЛЬ ВИКЛАДАЧА В РОЗВИТКУ НАВИЧОК САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ У СТУДЕНТІВ РІЗНОГО РІВНЯ ПІДГОТОВКИ.....30

Грекова Л.В.

САМОСТІЙНА РОБОТА СТУДЕНТА НАД МУЗИЧНИМ ТВОРОМ: ОСНОВНІ ЕТАПИ ТА МЕТОДИ.....34

Рева Т.В.

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....36

Осадча Л.М.

ЗАСОБИ ПОДОЛАННЯ СЦЕНІЧНОГО ХВИЛЮВАННЯ В ПРОЦЕСІ ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ.....39

Денисова Л.О.

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ПРАКТИКИ ЛІКУВАННЯ ЗВУКОМ41

НАПРЯМКИ ТА МЕТОДИКИ ВИКОНАВСЬКОГО ВИХОВАННЯ

Сухоцький П.Й.

ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ КЛАВІРНИХ ТВОРІВ Й.С.БАХА
В КЛАСІ СПЕЦІАЛІЗОВАНОГО ФОРТЕПІАНО.....43

Шабанова Т.Д.

ОСОБЛИВОСТІ МЕЛОДІЙНОЇ ДРАМАТУРГІЇ В КОМПОЗИЦІЯХ ЕРОЛА ГАРНЕРА
І ВПЛИВ ЙОГО ТВОРЧОСТІ НА МЕТОД ВИКОНАВСЬКОГО РОЗВИТКУ СТУДЕНТА
В КЛАСІ ЗАГАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО46

Панчук Р.В.

«МУЗИЧНА ПАЛІТРА» РУСЛАНА ПАНЧУКА. АВТОРСЬКІ РЕМАРКИ48

Зубай Ю.М.

УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА СПАДЩИНА ДЛЯ ДІТЕЙ ЯК ПРОБЛЕМА
НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ53

Гайнен Л.В.

ІНТЕГРАЦІЯ МЕТОДІВ ТА ЗАСОБІВ
В ПРОЦЕСІ ОВОЛОДІННЯ ІНСТРУМЕНТОМ ФОРТЕПІАНО.....55

Кіссіна Л.Д.

ВИКОРИСТАННЯ ПЕДАЛІЗАЦІЇ У ТВОРАХ КОМПОЗИТОРІВ – ПРОДОВЖУВАЧІВ
РОМАНТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ.....58

Навчально-методичне видання

Новітні методики та
гуманістичний підхід
в сучасній музичній освіті

Відповідальні за випуск
В.Є. Капітонова, Н.А. Устенко

Коректор *Ю.В. Гончаров*