

безпосередній зв'язок між емпіричними фактами та їхнім теоретичним осмисленням створює фундамент для формування професійної майстерності майбутнього вчителя.

Література

1. *Гершунский Б.С. Философия образования для XXI века / Б.С.Гершунский. – М.: Совершенство, 1998. – 605 с.*
2. *Деркач А.А. Акмеология: Пути достижения вершин профессионализма / А.А. Деркач, Н.В. Кузьмина. – М.: Луч, 1993. - С. 5-43.*
3. *Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Галина Микитівна Падалка. – К.: Освіта України, 2008. – 274 с.*
4. *Семиченко В.А. Психологічна структура педагогічної діяльності. / В.А.Семиченко, В.С.Заслуженюк. – К., 2001. – Ч. II. – 230 с.*
5. *Щолокова О.П. Особливості підготовки студентів-магістрів у системі мистецької освіти / О.П.Щолокова // Педагогіка і психологія професійної освіти. – №4. – Львів, 2004. – С.151-158.*

УДК 378.091.33–027.21:78.091

Назаренко М.П.

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

В статтє рассматривается актуальная проблема подготовки будущего учителя музыки к работе концертмейстера в общеобразовательной школе. Освещаются теоретические основы концертмейстерской подготовки студентов музыкально-педагогических отделений (факультетов) высших учебных заведений.

Ключевые слова: *инструментально-исполнительская подготовка, концертмейстерская деятельность, учитель музыки.*

Нині фахова підготовка майбутніх учителів музики на музично-педагогічних і мистецьких факультетах педагогічних університетів повинна здійснюватись з урахуванням сучасних вимог до організації навчальної та позакласної діяльності школярів. Її структура і зміст мають відповідати багатоаспектній роботі шкільного вчителя, який майстерно повинен виконувати роль викладача й вихователя, соліста-виконавця й концертмейстера. Незважаючи на досить широкий спектр наукових досліджень у галузі інструментально-виконавської підготовки студентів музичних і педагогічних вузів, питання удосконалення концертмейстерської підготовки студентів музично-педагогічної спеціальності і досі залишаються актуальними.

Мистецтво акомпанементу та питання педагогічної й виконавчої діяльності концертмейстера досліджували К. Виноградов, Л. Винокур, О. Канкарович, Т. Карнаухова, З. Квасниця, М. Крючков, А. Люблінський, М. Моїсеєва, І. Одинокова, В. Пустовіт, О. Рафалович, М. Смирнов, Є. Шендерович.

Різні аспекти інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики знайшли наукове обґрунтування у працях Л. Арчажникової, О. Бурської, Л. Гончаренко, Л. Гусейнової, Ж. Дебелої, Н. Згурської, В. Крицького, Є. Куришева, О. Ляшенко, І. Мостової, В. Муцмахера, Г. Ніколаї, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Ростовського, О. Рудницької, Г. Саїк, Г. Ципіна, О. Щербініної, О. Щолокової та ін.

Метою статті стало дослідження проблеми підготовки майбутнього вчителя музики до концертмейстерської діяльності в загальноосвітній школі, здійснення аналізу окремих науково-методичних праць у цій галузі.

Практична діяльність сучасного вчителя музики включає в себе як дидактичні, так і виконавські аспекти, серед яких значущими є концертмейстерські, які передбачають ансамблеві форми музикування з учнями, акомпанування сольному, ансамблевому, хоровому співу, різноманітним колективам (інструментальним, хореографічним) і солістам.

Вивчаючи проблему концертмейстерської підготовки сучасного вчителя музики, необхідно зазначити, що форми і методи навчання студентів мистецького факультету в інструментально-виконавських класах повинні повністю відповідати цьому виду діяльності шкільного вчителя. А основне завдання викладачів цих дисциплін вбачається у формуванні комплексу знань, умінь і навичок, які необхідні майбутньому вчителю музики для успішної діяльності в загальноосвітній школі.

У процесі створення навчальних планів і програм для музично-педагогічних відділень і факультетів педагогічних університетів (інститутів) у різні часи поставало питання: яким чином забезпечити найбільшу ефективність та якість професійного навчання, яким при цьому повинно бути співвідношення загального фундаментального циклу дисциплін і фахових (музичних), як зробити навчання доцільним, оптимальним, цікавим для студентів?

У вирішенні цих завдань враховувались багатогранність практичної діяльності шкільного вчителя музики, яка й визначала зміст його професійної підготовки у вищому педагогічному начальному закладі. З метою забезпечення різнобічності навчання студентів до структури його фахової підготовки було внесено наступні цикли навчальних дисциплін: психолого-педагогічний, історико-теоретичний, вокально-хоровий і музично-інструментальний.

Однак, різнобічність навчання й виховання майбутніх учителів музики інколи перетворюється у розрізненість, слабку кореляцію навчальних дисциплін, що негативно відбивається на цілісності й послідовності знань випускників музично-педагогічних і мистецьких факультетів. Це пояснюється безпідставним перенесенням змісту й методів навчання у вузах мистецтва на педагогічну спеціальність без урахування її специфіки, що привело до зміщення акценту в бік музично-виконавської підготовки студентів.

Протиріччя такого роду характерні і для музично-інструментальної підготовки, без якої неможлива повноцінна професійна діяльність шкільного вчителя, що потребує вдосконалення форм і методів навчання у концертмейстерському класі. В зв'язку з цим проводяться наукові дослідження, присвячені проблемам як загальної фахової підготовки студентів, так і методиці їх навчання в концертмейстерському класі.

Аналіз науково-методичних праць провідних педагогів-музикантів і музикознавців дозволяє нам узагальнити й систематизувати накопичений у цій галузі науково-методичний і практичний досвід, окреслити коло актуальних проблем, а також визначити специфічні особливості й недоліки цього виду фахової підготовки вчителя музики.

Актуальною є проблема, пов'язана з формуванням і розвитком професійно значущих концертмейстерських умінь і навичок. Найважливішими тут вбачаються такі напрямки:

- формування й розвиток навичок ансамблевої гри (досягнення синхронічності ансамблевого виконання, знання закономірностей співацького дихання і звуковедення, врахування специфіки виконання на духових, струнно-смичкових і народних інструментах);
- опанування навичок акомпанування вокально-хоровим, музично-інструментальним і хореографічним колективам ;
- формування комплексу умінь і навичок, необхідних для читання акомпанементу з аркуша, транспонування, добору супроводу на слух;
- панування навичок комплексного виконавства (виконання шкільної пісні під власний супровід з елементами диригування, регулювання фортепіанного звучання відповідно до індивідуальних можливостей власного голосу).

Теоретичні положення й практичні рекомендації, які мають безпосередній або опосередкований стосунок до проблем концертмейстерського навчання студентів музично-педагогічної спеціальності, сформульовані у працях Л. Винокур, Т. Карнаухова, З. Квасниці, М. Крючкова, А. Люблінського, М. Моїсєєвої, М. Овчинникова, І. Одиноквої, І. Польської, В. Пустовіт, О. Рафалович, М. Смирнова, Є. Шендеровича.

Одним з перших педагогів-музикантів, кому вдалося здійснити перехід від емпіричного методу навчання до науково обґрунтованої технології, став М. Крючков. Найбільш важливі аспекти його дослідження, що мають для нас важливе значення, пов'язані з проблемою читання нот з аркуша й транспонуванням акомпанементу.

Підаючи критиці дуже поширений спосіб читання музичного тексту «нота за нотою», при якому виникає неприродна для музичного мислення роздробленість і мозаїчність, автор пропонує «комплексний» засіб сприймання нотного тексту, що ґрунтується на виявленні «типових зв'язків», які об'єднують певну групу нот. Надаючи перевагу такому методу «ноточитання», автор підкреслює, що його використання допоможе концертмейстеру досягти економії «у самому механізмі сприйняття тому, що значна частина нотного тексту в будь-якому музичному творі (у межах певного стилю) утворюється з типових зв'язків, які часто об'єднують дуже значну кількість нот, і тому, подібно до читання уже відомих слів і граматичних зворотів, пізнається відразу ж при побічному погляді» [1, с. 5-16]. Цей метод сприймання нотного тексту подібний до читання словесного тексту. Він сприяє активізації музичного мислення й пам'яті учнів, а також підвищує швидкість відтворення музичного матеріалу.

Не менш важливими за своїм значенням є дослідження А. Люблінського, які теж стосуються теорії і практики акомпанементу. Визначаючи вихідні методологічні принципи у цій галузі, автор цілком логічно застосовує їх до теоретичного аналізу музичного матеріалу й до проблем виконавства. Особлива заслуга А. Люблінського полягає в тому, що він уперше проаналізував і класифікував усі основні види фактури фортепіанного акомпанементу, внаслідок чого з найбільшою повнотою й наочністю розкрив виражальні можливості кожного з них [3].

Досліджуючи виникнення й розвиток основних фактурних видів фортепіанного супроводу, автор класифікує їх у наступному порядку: 1) акордова опора в речитативних формах; 2) танцювальні ритми; 3) акордовий супровід; 4) акорд-арпеджато; 5) гармонічна фігурація; 6) поліфонічна й «багатошарова» фактура; 7) «конфліктний» супровід.

Не вдаючись до детального аналізу означених вище фактурних видів, зазначимо, що опора на теоретичні знання у цій галузі надасть студентам реальну допомогу в процесі виконання таких видів концертмейстерської діяльності як транспонування, читання з аркуша, добір на слух тощо.

Розглядаючи різноманітні види агогіки, А. Люблінський переконливо аргументує їхнє підпорядкування основним законам природного словесного мовлення й дихання. Наприклад, слова, що виконуються декламаційно, потребують агогічних відхилень; відсутність достатньої паузи для фізичної необхідності взяття дихання наводить вокаліста на виконання агогічної цензури; стрибок на великий інтервал, що викликає мобілізацію дихального апарату, виправдовує розширення тривалості звука тощо.

У дослідженнях А. Люблінського доведено взаємозв'язок агогічних відхилень з особливостями людської мови й дихання, а також із драматургічною лінією розвитку твору. На основі цього можна зробити висновок, що усвідомлення внутрішньої логіки й закономірностей агогічних відхилень дає змогу концертмейстеру досягнути необхідної ритмічної гнучкості в процесі виконання того чи іншого музичного твору.

Аналіз основних положень дослідження А. Люблінського у галузі теорії й практики акомпанементу дозволяє зробити висновок про те, що фортепіанний акомпанемент – це система «виразно-значенневих засобів», творче використання яких сприяє створенню художнього образу твору й досягненню високого рівня ансамблевої злагодженості виконання.

Наукове обґрунтування традиційних прийомів і засобів спрощення фортепіанної фактури в оперних клавірах здійснено у роботах педагога-музиканта й концертмейстера Є. Шендеровича.

Аналізуючи численні варіанти перекладів оперних клавірів, автор дійшов висновку, що не існує єдиного принципу їх перекладання. Від індивідуальності й рівня майстерності авторів оперних клавірів залежить спосіб їхнього перекладання, що характеризується різним ступенем відступу від хорової партитури [8, с. 22]. Ця обставина, на думку Є. Шендеровича, спонукає концертмейстера до спеціального опрацювання клавіру, а в більшості випадків спрощення фортепіанного викладу, забезпечивши в такий спосіб зручність виконання.

Узагальнюючи численні варіанти перекладів оперних клавірів, Є. Шендерович зводить їх до двох основних видів. Перший відзначається невеличкими змінами фактури; другий характеризується значною зміною фортепіанної фактури, а іноді й створенням нового викладу.

Цей вид перекладу вимагає від концертмейстера творчої фантазії й піаністичної винахідливості. Саме цими якостями далеко не завжди володіють студенти мистецьких факультетів.

Практичне значення праць Є. Шендеровича досить широке. Автор доводить, що в процесі аналізу найбільш типових засобів спрощення фортепіанної фактури в учнів формується вміння, яке дає змогу їм швидко обрати оптимальний варіант фактурного спрощення й використовувати його у своєму виконанні автоматично. Крім цього, численні прийоми спрощень, що рекомендуються у працях цього автора, можуть бути використані у таких видах фахової діяльності вчителя музики як читання з аркуша, транспонування, добір на слух тощо.

Одним з перших педагогів-музикантів, які присвятили свої дослідження методиці транспонування, стала О. Рафалович. Запропонована нею система транспонування пов'язана з процесом розвитку музичного слуху й мислення учнів, а також містить у собі спеціальні технологічні прийоми, які сприяють оптимізації процесу транспортування. Використовуючи цей процес як основний засіб розвитку активних слухових уявлень, О. Рафалович пропонує два методи розвитку навичок транспонування: на слух і по нотах. У першому випадку, вважає автор, відбувається активізація контролю над свідомістю, що сприяє більш повному засвоєнню нотного тексту, а також розширенню слухових уявлень учнів. Використання другого методу О. Рафалович називає «найрадикальнішим засобом розвитку музичного слуху, пам'яті, уваги, навичок читання з аркуша і навіть техніки» [7, с.14].

З формуванням у студентів уміння складати акомпанементи до шкільних пісень на заняттях у класі гармонії пов'язані деякі аспекти наукового дослідження І. Одиноквої. Необхідність розвитку цього вміння пояснюється наступним чином. Створення акомпанементу – не тільки засіб, за допомогою якого можна розвивати творчі здібності студентів; це ще й найважливіше професійне вміння шкільного вчителя музики. Так, наприклад, потрібна для розучування пісня може бути опублікована у збірнику (підручнику) без акомпанементу, що спонукає вчителя до виконання творчого завдання – створення до неї супроводу.

Аналіз науково-методичної літератури з досліджуваної проблеми дає змогу зробити висновок, що розглянуті праці загалом дають відповідь на низку основних питань, які виникають у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музики, зокрема формування його концертмейстерських умінь і навичок. Проте, як свідчить практика, впровадження цих методик ще не забезпечує необхідного рівня концертмейстерської майстерності майбутніх учителів музики. Необхідність удосконалення системи концертмейстерської підготовки студентів мистецьких факультетів відкриває перспективи подальшого вивчення даної проблеми, спрямоване на

усунення невідповідності між характером концертмейстерської підготовки майбутнього вчителя у вищому навчальному закладі та змістом його практичної діяльності у школі.

Література

1. **Крючков Н. А.** Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н. А. Крючков. – Л.: Музгиз, 1961. – 72 с.
2. **Кубанцева Е. И.** Методика работы над фортепианной партией пианиста – концертмейстера / Е. И. Кубанцева // Музыка в школе. – 2001. – № 4. – С. 52–55.
3. **Люблинский А. А.** Теория и практика аккомпанемента. Методологические основы / А. А. Люблинский. – Л.: Музыка, 1972. – 80 с.
4. **Насыпная Г. А.** Фортепианное воплощение оркестровой звучности (на материале оперных отрывков): [учеб. пособие] / Г. А. Насыпная – М.: Прометей, 2000. – 16 с.
5. **Одинокова И. Н.** Развитие творческих сторон личности студента в процессе обучения элементам композиции: автореф. дис... канд. пед. наук / МГПУ. – М., 1985. – 16 с.
6. **Олексюк О. М.** Музична педагогіка: [навч. посібник] / О. М. Олексюк. – К.: КНУКіМ, 2006. – 188 с.
7. **Рафалович О. В.** Транспонирование в классе фортепиано / О. В. Рафалович – Л.: Музгиз, 1963. – 36 с.
8. **Шендерович Е. М.** О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора / Е. М. Шендерович – М.: Музыка, 1987. – 60 с.

УДК 371.134:7.01

Коночкіна О.І.

САМОСТІЙНА РОБОТА У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН

В данной статье рассматриваются различные научные подходы относительно понятия «самостоятельная работа» и ее места в современном высшем образовании. Анализируется значение самостоятельной работы студентов и ее качественная организация в системе профессиональной подготовки будущих учителей в условиях изменений, происходящих в современной высшей школе.

Ключевые слова: *высшее образование, самостоятельная работа студентов.*

На сучасному етапі українське суспільство, інтегруючись у світовий простір, зазнає досить активних змін у всіх сферах життєдіяльності. Набуває актуальності питання якісної освіти і духовного розвитку молоді для задоволення потреб оновленої держави.

Відповідно до цього у проєкті “Програми розвитку освіти на 2005-2010 рр.” йдеться про “професійне становлення і професійне зростання особистості студента як спеціаліста, професіонала, про формування творчої, духовно багатой особистості з урахуванням її потреб, інтересів, бажань, здібностей” [1].

Вирішення проблеми якісної підготовки спеціалістів тісно пов’язане з посиленням ролі самостійної роботи в навчальному процесі вищих навчальних закладів. Сучасні програми Міністерства освіти і науки України відводять на самостійну роботу студентів до 2/3 загального обсягу навчального часу. Це свідчить про те, що самостійна робота – важливий резерв підвищення ефективності підготовки майбутніх фахівців.

Саме самостійна робота студента стає однією з важливіших складових навчання, в процесі якої відбувається формування відповідних знань, вмінь та навичок, забезпечується засвоєння студентом основних прийомів пізнавальної діяльності, формується інтерес до творчої діяльності та спроможність вирішувати наукові та практичні завдання. Саме ті знання, які людина отримала самостійно, є дійсно його особистісним надбанням.