

форм. зб. Мін-ва освіти України, 1997. – № 15-16. – С. 35 – 62.

7. *Положення про організацію навчального процесу у вищих навчальних закладах.* Наказ Міністерства освіти України від 2 червня 1993 №161 // Освіта України: Нормативно-правові документи. – К.: Міленіум, 2001. – С. 382 – 399.
8. *Положення про проведення практики студентів вищих навчальних закладів України,* наказ Міністерства освіти України від 8 квітня 1993 року № 93 (із змінами, внесеними згідно з наказом Міносвіти № 351 (0351281-94 від 20.12.94) // Інформ. зб. Міністерства освіти України. – 1993. - № 17 – 18. – С. 16 – 30.

УДК:378.013+780.7+786.2

*Ван Бін*

## **ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ**

*В статті розкриваються результати експериментального дослідження методики формування исполнительської техніки майбутнього вчителя музики в процесі фортепіанного навчання. Експериментальна методика проводилась по етапам з опорой на практикум «Самостоятельная работа над исполнительской техникой».*

**Ключевые слова:** фортепианная педагогика, исполнительская подготовка учителя музыки, исполнительская техника учителя музыки.

Методичні аспекти вдосконалення виконавської підготовки студентів складають неабиякий інтерес як для вчених-дослідників, так і для викладачів-практиків. Це підтверджується проблематикою, представленою у наукових дослідженнях таких авторів як Н.Гуральник (стильовий компонент виконавської підготовки); Г.Ципін (інтелектуальний компонент виконавства, музичне мислення); Л.Арчажнікова, Г.Падалка, О.Рудницька, В.Крицький, Г.Саїк (інтерпретація музики у процесі виконавства); психологічні основи фортепіанного виконавства, виконавська надійність, творча самостійність (Н.Рубан, Д.Юник, І.Бобакова, Л.Баланчевадзе та ін.), культурологічні та художні основи виконавства (Є.Прасолов, Ші Цзюнь-бо) та багато інших напрямів досліджень. Між тим багатофункціональність застосування фортепіанного виконавства в музично-педагогічному процесі школи вимагає розробки особливих засобів щодо його вдосконалення. Особливо важливим аспектом в цьому є проблема пошуку методичних засобів, що оптимізують розвиток виконавської техніки піаніста.

Як відомо, однією з основних складових піаністичного виконавського мистецтва є фортепіанна техніка. Досвід педагогів-піаністів минулого, виконавський досвід видатних майстрів фортепіанного мистецтва свідчать про постійну увагу до проблеми формування та розвитку технічних навичок як піаністів-початківців, так і виконавців «великої сцени».

Актуальність проблематики методичного забезпечення формування виконавської техніки майбутнього вчителя музики обумовлена існуючими суперечностями, між

- біфункціональністю виконавської техніки майбутнього вчителя музики та одноплановістю її розвитку в процесі навчання;
- необхідністю гармонійного поєднання технічного та художнього у виконавській техніці та орієнтацією на технічну складову в підготовці китайських студентів;
- індивідуально-рефлексивною основою виконавської техніки, що актуалізує проблему самостійної роботи над нею з позицій компетентнісного підходу та існуючими стереотипами в підходах до вибору методики її розвитку.

В експериментальному режимі було здійснено апробацію комплексної методики формування виконавської техніки майбутнього вчителя музики.

Спираючись на наукове обґрунтування структури виконавської техніки як феномену професійної підготовки майбутнього вчителя музики (Е.Абдуллін, Л.Баренбойм, А.Бірмак, С.Савшинський, Г.Ципін, О.Щолокова, Гао Цонжен, Лін Чженьган та ін.), ми даємо

визначення ключовому поняттю. Отже виконавська техніка є якісним інтегрованим новоутворенням, яке формується в результаті цілеспрямованої діяльності і збалансованого розвитку анатомо-фізіологічних, перцептивно-психологічних, моторно-рухових можливостей та їх спрямованості на художньо-інтерпретаційну сферу, забезпечуючи професійну компетентність у процесі музичного виховання і навчання школярів.

Дослідження виконавської техніки студентів у класі фортепіано, яка охоплює анатомо-фізіологічний, психолого-рефлексивний, операційно-аналітичний, виконавсько-технологічний, художньо-педагогічний та узагальнено - методичний блоки, передбачало створення організаційно-методичної моделі, яку можна розглядати як теоретичну базу для формування виконавської техніки майбутніх вчителів музики в умовах дослідно-експериментальної роботи. Побудова такої системи передбачала з'ясування чинників, що впливають на розвиток виконавської техніки, педагогічні принципи, педагогічні умови та етапи, за якими впроваджувалися визначені методичні складники.

У ході дослідження було з'ясовано, що серед різних чинників, які впливають на якість виконавської техніки майбутніх учителів музики, найбільшого значення набувають наступні:

- поліфункціональність його музично-виконавської діяльності, багатоплановість використання фортепіано у навчальному процесі професійного становлення майбутнього вчителя музики (об'єктивні чинники);

- потреба в творчій самореалізації у виконавській діяльності та стимулювання успішності в самостійній виконавській діяльності (суб'єктивні чинники);

- довузівська підготовка студентів та необхідність варіативної інтерпретації музичних творів в педагогічній діяльності вчителя музики (суб'єктивно-об'єктивні чинники).

У якості педагогічних умов було визначено наступні:

а) спрямованість уваги на якість індивідуальних технічних можливостей і на рефлексію психічних відчуттів, що супроводжують виконавську техніку; ця умова впроваджувалася з метою усвідомлення студентами своїх власних недоліків та відчуття власного піаністичного апарату;

б) орієнтація на поліфункціональну стратегію виконавської діяльності майбутнього вчителя музики в школі; ця умова впроваджувалася з метою здійснення настанови на опанування різними видами виконавської техніки та використання її в широкому діапазоні музично - педагогічної діяльності;

в) активізація самостійної роботи над виконавською технікою на основі компетентнісного та комплексного підходів, які узагальнюють історичний шлях розвитку фортепіанної педагогіки в контексті завдань виконавської майстерності; ця умова здійснювалася з метою поширення знань, навичок, умінь, виконавських навичок, досвіду застосування фортепіанної підготовки в різноманітних педагогічних ситуаціях, що забезпечує мобільність виконавської підготовки студента.

Наша комплексна методика впроваджувалася поетапно. Було визначено чотири етапи: Основними завданнями першого - *когнітивно-рефлексивному* етапу стали: формування у студентів уявлень про сутність виконавської техніки піаніста й закономірності функціонування його виконавського апарату, спрямування їх пізнавального інтересу на проблеми музичного виконавства з опорою на погляди видатних педагогів. Ці завдання вирішувались наступними методами: пояснювально-ілюстративним, частково-пошуковим (евристичним), проблемного викладу навчального матеріалу; активізації зорових, слухових і дотикових асоціацій, самоконтролю за власним виконанням технічних вправ.

На другому - *досвідно-методичному* етапі увагу студентів було зосереджено на формуванні методичного досвіду роботи над виконавською технікою, поглибленні теоретичних знань, необхідних для успішного здійснення майбутньої музично-педагогічної діяльності. Це відбувалось в процесі опанування семінару-практикуму "Самостійна робота над виконавською технікою".[2])Також продовжувалась робота над формуванням у студентів готовності аналізувати виконавські завдання, використовувати різні прийоми роботи відповідно до індивідуальних особливостей учнів. З метою набуття студентами досвіду в галузі музично-педагогічної діяльності застосовувались такі методи роботи: аналіз

різних педагогічних ситуацій, а також окремих фрагментів творів з точки зору технічної складності, визначення власних можливостей та недоліків у виконанні певного технічного твору, рольові ігри, моделювання уроків в класі фортепіано, планування творчих завдань.

Третій - *художньо-компетентнісний етап* передбачав установку на самостійну роботу над виконавською технікою, вміння осмислення складностей основних технічних формул та шляхів їх подолання, використовувати художньо-технічний потенціал музичних творів, вирішувати технічні завдання крізь призму художньо-образних уявлень і стильових особливостей. Завдання на цьому етапі вирішувались за допомогою таких методів: самостійного опрацювання в музичних творах аплікатури, штрихів тощо, підбір навчального і концертного репертуару, обговорення результатів власного концертного виступу, планування творчих завдань та їх оцінювання.

Четвертий - *педагогічно-мобілізуючий етап* був спрямований на розвиток виконавської мобільності, тобто навичок виконавської техніки, необхідних вчителю музики в усіх різноманітних видах музично-педагогічної діяльності школи: художньої інтерпретації музичних творів, ансамблевого музикування, підбору по слуху, читання з листа та акомпанементу. На практичних заняттях застосовувалися вправи-тренінги спрямовані на: на розвиток самовідчуття технічного апарату; на розвиток «позиційної гри»; на відпрацювання навичок гнучкості та доцільності рухів виконавського апарату (за С.Бернстайном [1]); на вирішення аплікатурних (за принципом К.Дебюсі), педальних (за рекомендаціями Майкапара), штрихових та художньо-драматургічних завдань у виконанні музичних фраз, фрагментів, цілих творів; на підбір множинності варіантів при вирішенні конкретних технічних складностей; на вміння створювати індивідуально-орієнтовані вправи під конкретне завдання (за Галушко В.Н. [3]); на розвиток виконавської мобільності в умовах уроку музики: поєднання гри і мови, виконання у позиції півоберту, з виділенням окремої лінії у фактурі твору; уміння підібрати по слуху, прочитати з листа, акомпанувати власному співу; виконати фактуру симфонічної, оперної музики на фортепіано шляхом її спрощення при збереженні головного художнього завдання.

На кожному етапі ми застосовували спеціальні методи, завдання, вправи.

Так, наприклад, на першому етапі було впроваджено вправи – образи (за порадами С. Бернстайна) [1]:

1 вправа на «м'яку посадку» :

- а) пройдіться по підлозі, шумно топаючи ногами;
- б) потім пройдіться навшпиньки, безшумно, відчуйте, як піднімається тіло при кожному кроці, щоб не топати ( ефект амортизації);
- в) закрийте кришку роялю, киньте кисть, зафіксовану у позиції гри;
- г) повторіть вправу, але перед зіткненням з кришкою, намагайтеся відчутти м'яку, безшумну посадку. Відчуйте, як активізуються м'язи зворотного зв'язку.

2 вправа «стрибаючі пальці»:

- а) закрийте кришку роялю, зафіксувати позицію правої рук;
- б), притримувати «купол» зсередини пальцем лівої руки;
- у) в такому положенні легко торкайтеся по черзі пальцями кришки, при цьому як би «підстрибуючи на ній». Відчутти легкість і самостійність кожного пальця при вільній кисті і передпліччі.

3 вправа «обертання пальців»

- а) уявіть поворот ключа в дверях;
- б) повороти - ротації до 5 пальця (відкриваємо ключем);
- в) повороти – ротації до 1 пальця (закриваємо ключем).

4 вправа – «ніжність»

- а) приготувалися грати два звуки, сполучаючи їх на легато;
- б) готувати пальця за допомогою ротації, переміщаючи руку з клавіші на клавішу;
- у) при грі обраної п'єси, спочатку програйте пальцями легато в повітрі, потім легко по клавішах, потім м'яким ніжним звуком більш глибоко і співучо.

5 вправа – «видиме - невидиме»

- а) повільна гра з ширшими рухами – ротаціями (видимі рухи);
- б) швидка гра з дрібними рухами – ротаціями (невидимі рухи).

На другому етапі ми запропонували студентам зробити спільний перелік положень, за якими слід проводити самостійну роботу над виконавської технікою. Деякі з тих, що пропонували студенти, а деякі були запозичені в рекомендаціях видатних педагогів музикантів. Серед тих, що запропонували студенти були такі:

1. Самоконтроль над відчуттям свободи руки і чергування напруги;
2. Глибина звуковидобуття, вага руки при виконання кантилени;
3. Позиційна гра;
4. Увага на аплікатуру;
5. Слуховий контроль (слухаємо себе «з боку»);
6. Виконавська координація рук;
7. Організація метро-ритмічної точності. Рахунок;

Рефлексія відчуття кінчиків пальців – основа виразності інтонації

На третьому етапі на практичних заняттях ми пропонували студентам невеличкі етюди з репертуару ДМШ задля їх інтерпретації у вигляді художньої мініатюри. Це був перший етап роботи. На другому етапі ми робили навпаки: пропонували невеличкі але складні дитячі п'єси з метою визначення у них складних технічних фрагментів і пасажів, з аналізом як їх виконання в контексті образу твору та з пропозицією створити вправи на зазначений фрагмент. Наприклад, відомий твір Л.Бетховена «До Елізи», якій доречи отримав цю назву значно пізніше, а сам композитор назвав його «Klavierstück» (П'єса для фортепіано) та призначив його доньці свого лікаря Терезі Мальфатті, має досить багато різних типів музичних формул, таких як арпеджіо, гамо образні пасажі, скрита поліфонія. Деякі студенти пропонували грати відповідні гами, дехто виокремлював складний такт або аплікатурне сполучення та грав його в усіх регістрах. Були такі, що запропонували змінити штрихи в творі та пограти різною динамікою пасажі, що мають скриту поліфонію. Але головне, нащо було спрямовано увагу студентів – на легкість та інтонування усіх пасажів. Вони не такі як пропонуються у вправах Ганона, їх можна проспівати, або уявити, як вони виконуються іншими інструментами. Легкість виконання пасажів залежить від пристосування до нього виконавця. Для цього треба було визначити ці позиційні фрагменти та цезури, що їх виокремлюють, та попрацювати саме над легкістю зміни позиції руки на клавіатурі. Доцільно було пограти вправу на подвоєння ротації руки, особливо в тактах 30. Якщо точно виконувати динаміку та інтонаційну виразність пасажу, яка є в слуховому уявленні, то вони виконуються значно краще.

На четвертому етапі були застосовані такі вправи – завдання. Пропонуємо приклади виконання завдань:

1. Добрати по слуху акомпанемент пісні, що пропонується у варіанті звукозапису: «Де мешкають чарівники» М.Мінкова, Ю.Ентіна», «Дует ката і пірата» Г.Гладкова, Ю.Ентіна, пісні з мультфільмів «Аладін», «Русалонька», різдвяні пісні англійською, французькою та німецькою мовами.

2. Виконати твори з Дитячих альбомів Р.Шумана, Е.Сегмейстера, П.Чайковського таким чином, щоб грати та вголос зосереджувати слухову увагу дітей на окремих засобах виразності, темпі, розвитку мелодійної лінії тощо.

3. Прочитати з листа хорали Й.С.Баха з динамічним виокремленням сопранового голосу.

4. Акомпанувати власне вокальне виконання пісень;
5. Прочитати хорові партитури дитячих пісень;
6. Виконати хорову партитуру в півоборота корпусу;
7. Грати лівою рукою розспів, правою диригувати.

Пісні, що пропонуються, ми згрупували за тематикою, що дало можливість студентам присвятити пісні одному образу та подати з використанням розробленої установки на сприйняття.

Усі ці вправи ми проводили без попередньої підготовки та з попередньою підготовкою на більш складному репертуарі.

Отже, запропонована методика складалася з педагогічних умов, що впроваджувалися поетапно. В межах методики до кожного етапу було розроблено спеціальні завдання. Ефективність запропонованих методів, умов та етапною логікою їх застосування доведено експериментально.

#### **Література**

1. **Бернстайн С.** 20 уроков клавиатурной хореографии [Ноты]: для фортепиано / Сеймур Бернстайн. - СПб. : Композитор, 2003. — 152 с.
2. **Ван Бин.** Самостоятельная работа над исполнительской техникой: Учебная программа и методические рекомендации спецкурса – практикума / Ван Бин. — Одеса : ПНПУ ім. К.Д.Ушинського. — 2010. — 34 с.
3. **Галушка В.Н.** Современные подходы к формированию музыкально -исполнительской техники в процессе обучения: [Электронный ресурс]: На материале учебной работы в фортепианном классе музыкального вуза : дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (музыка) / Вадим Николаевич Галушка. — М.: РГБ, 2006. — (Из фондов Российской Государственной Библиотеки). — 154 с.

УДК 378.016:78+78.01

*Цюй Сяо Юй*

### **АНАЛІЗ ГОТОВНОСТІ ДО САМОУДОСКОНАЛЕННЯ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ**

*Самоусовершенствование личности зависит от ее мотивации к готовности осуществлять необходимые действия, направленные на достижение эффективного результата. Организация его непосредственно зависит от анализа предыдущего опыта и готовности личности к самоусовершенствованию.*

**Ключевые слова:** самоусовершенствование, анализ готовности.

Дослідження проблеми самоудосконалення вчителів музичного мистецтва потребує ретельного вивчення стану готовності студентів до цієї складної діяльності, яка пов'язана із усвідомленням ними необхідності постійного набуття нових знань, умінь та навичок, підвищення власної фахової досконалості майбутньої викладацької діяльності. Реалізація такої дослідницької програми вимагала аналізу стану обраної проблеми. Для отримання результативних даних, вірогідності висновків було вирішено застосувати такі форми експериментального дослідження як анкетування та усне опитування студентів різних освітніх установ музично-педагогічного спрямування.

Для з'ясування основних методичних прийомів аналізу стану вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва було вивчено та узагальнено результати досліджень таких авторів : Хай Лінь (2007 р.), О. М. Прядко (2009 р.), О. В. Матвеева (2010 р.), Л. М. Гавриленко (2010 р.), Цзінь Нань (2009 р.) та ін.

Стан вивчення проблеми самоудосконалення було висвітлено у дослідженнях Н. А. Сегеди (2002 р.), К. В. Завалко (2005 р.), А. В. Маричевої (2005 р.), Н. О. Млиницької (2007 р.), А. В. Зайцевої (2007 р.), Л. О. Тоцької (2010) та ін. Аналіз цих робіт дав можливість усвідомити, що процес самоудосконалення – дуже складний та багатокомпонентний і тийкий, що залежить переважно від самої особи, яка поставила перед собою цю мету.

Розпочинаючи аналіз самоудосконалення майбутніх учителів музичного мистецтва, ми спирались на усвідомлення теоретичної сутності цього складного поняття, його психологічної глибини. Було взято до уваги, що самоудосконалення – це, перш за все, свідомо та систематична робота людини над собою з метою удосконалення тих понять та умінь, які були набуті нею раніше. Також мають на увазі ті якості особистості, які були сформовані раніше у попередньому досвіді. Головною рушійною ідеєю процесу