

- визначення ролі безсвідомого у процесі навчання дозволяє краще пізнати природу художньої творчості;
 - застосування сугестивно-педагогічних технологій у процесі підготовки майбутніх фахівців з використанням символіки допомагає пізнавати твори мистецтва, відшукувати та утворювати нові смисли;
 - інтегративним компонентом виступає символ, який поєднує різні світи і сприяє діалогу між суб'єктами різних культур;
 - знання щодо ладово-звукової організації музичних творів є умовою застосування сугестивно-педагогічних технологій у навчально-виховному процесі;
 - використання у професійній підготовці майбутніх фахівців музики різних епох створює умови для сугестивного впливу на процес пізнання.
- Подальша перспектива дослідження полягає у розробці форм та методів застосування сугестивно-педагогічних технологій у професійній підготовці майбутніх вчителів музики.

Література

1. *Девуцкий В.* О синкретических терминах теории ладогармонического языка / В. Девуцкий // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. – Москва: Советский композитор, 1989. – Вып. 7. – С. 290-311.
2. *Деккер-Фойгт Г. Г.* Введение в музыкотерапию / Г. Г. Деккер-Фойгт. – С.-Пб.: Питер, 2003. – 208 с.: ил. – (Серия «Золотой фонд психотерапии»).
3. *Лихи Т.* История современной психологии / Т. Лихи. – 3-е изд. – С.-Пб.: Питер, 2003. – 448 с.
4. *Мерфи Дж.* Сила вашего подсознания / Дж. Мерфи / Пер. с нем. Кутузовой Р. М. – Львов: Світ, 2004. – 198 с.
5. *Музыкальный энциклопедический словарь* / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
6. *Рейзенкінд Т. Й.* Дидактичні основи професійної підготовки вчителя музики в педуніверситеті: монографія / Т. Й. Рейзенкінд. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2006. – 640 с.
7. *Рубинштейн С. Л.* Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн // Сознание человека. – Т. 1. – М.: Педагогика, 1989. – С. 156-192.

УДК 371.134:785

Мозгальова Н.Г.

ЗМІСТОВЕ НАПОВНЕННЯ ПОНЯТТЯ «ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ПІДГОТОВКА» ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

В статті в історическому аспекті розглянуто зміст поняття „інструментально-виконавська підготовка”, охарактеризовано його особливості в процесі професійної підготовки вчителя музики.

Ключевые слова: *інструментальне виконавство, професійна підготовка, учитель музики.*

Звернення до історичного досвіду становлення і розвитку методичної підготовки вчителя музики складає невід'ємну умову більш повного і глибокого розуміння сьогоденної системи музичної освіти, сприяє формуванню її світоглядних і методологічних позицій. Аналіз публікацій засвідчує, що переважна більшість відомих наукових праць у галузі методичної підготовки вчителя музики (О.Апраксіна, Арчажнікова, Д.Кабалевський, Л.Хлебнікова) дає лише опосередковане уявлення про сутність, зміст та функції інструментально-виконавської підготовки вчителя музики.

В останні роки спостерігається розширення діапазону проблем, котрі стосуються даної проблематики. Серед них: удосконалення фортепіанної підготовки на основі історико-стильового підходу (В.Буцяк, О.Щербініна); готовності до інструментально-виконавської діяльності (Л.Гусейнова, О.Теплова); ансамблевої та концертмейстерської підготовки (М.Моїсєєва, О.Баланов); вплив навчальної взаємодії на успішність навчання у фортепіанному класі (О.Ляшенко, В.Ревенчук); становлення української фортепіанної школи України (Н.Гуральник) тощо. Однак попри існуючі надбання поза увагою науковців залишається вивчення поняття „інструментально-виконавська” підготовка вчителів музики.

Його обґрунтування забезпечить наукові передумови для розробки концепції, моделі й технології в системі фахового навчання студентів мистецьких факультетів з метою становлення їх як успішних професіоналів та особистостей.

Перш ніж дати педагогічне визначення поняттю «інструментально-виконавська підготовка», виокремили вимоги, що пред'являються до його обґрунтування, а саме: термін повинен позначати одне явище, що має досить чітко окреслені рамки; явище повинно бути об'єктивним і цілісним у системно-функціональному значенні, але при цьому варто розмежовувати процесуальну й продуктивну його сторону; бажано по можливості враховувати перспективи розвитку терміну, його етимологію, термінологію суміжних наук та сформованість традиції щодо трактування даного явища. Тобто мають бути враховані всі можливі формальні паралелі, здатні вплинути на семантику нового терміна. На думку Л.Ващенко, «використання нових слів набуває якостей терміну лише тоді, коли вони осмислюються та обґрунтовуються» [2, с. 36]. Сукупність термінів, що забезпечує номінацію основних понять визначеної галузі знань, і пов'язаних між собою логічними, семантичними та іншими відношеннями, утворює термінологічну систему [7, с. 44].

Музично-термінологічна система належить до маловивчених аспектів музичної науки, не дивлячись на те, що в ній доволі ретельно розроблені питання, які стосуються понятійно-термінологічного апарату. Вивчаючи дане питання констатують: варто враховувати три основних критерія, за якими повинен оцінюватись музичний термін: історичний - вивчення термінології як «продукту» історії; культурологічний - розгляд термінології як явища культури; філологічний - вивчення термінології як частини мови, що передбачає розгляд окремих категорій з точки зору генезису, семантики, етимології. Слід зазначити, що в процесі визначення музичної термінології не вдається запобігти деяких труднощів, які заважають найбільш об'єктивному дослідженні музичних явищ. Це насамперед усна природа музичної творчості і відсутність письмового джерела на історію її виникнення; особливості самої мови – синонімія, варіативність, що заважають однозначному тлумаченню терміна. Що ж стосується термінів, пов'язаних з теорією і методикою інструментально-виконавської підготовки, то внаслідок зазначеної різноплановості неможливо використати увесь спектр існуючих визначень.

Спираючись на визначені І. Соколовою принципи формулювання термінів (науковості, системності, історизму, інтегративності, повноти та цілісності, контекстності, автономності, надпредметної спрямованості, узгодженості) ми узагальнили і систематизували існуючі в історії музичного виконавства на клавішних інструментах визначення, починаючи з найдавніших часів. При цьому ми врахували думку Н.Кашкадамової, яка вважає, що «суспільне усвідомлення специфіки і важливості музичного виконання історично відстає від самого факту його виникнення й поширення. Це відставання вимірюється століттями» [5, с. 9].

Тут слід наголосити, що протягом багатьох століть існування інструментального виконавства неодноразово змінювалися назви інструментів, відбиваючи при цьому національну специфіку різних країн. Наприклад, загального поняття для клавішно-струнних інструментів на етапі їхнього початкового становлення ще не було, тому їх називали по-різному: апсіхорд, верджинал (Англія), чембало (Італія), флігель (Німеччина), спінет (Франція), клавикорд, клавесин (Франція, Росія). Термін «клавір» було впроваджено пізніше як збірну назву групи клавішно-струнних інструментів (клавикорд, клавесин, фортепіано). У

процесі історичного розвитку музичних інструментів та музичного мислення виконавців поняття «клавір» не раз зазнавало відчутних змін. В сучасну музичну термінологію воно прийшло з німецької мови, де мало широкий узагальнений зміст і служило для позначення різноманітних клавірних інструментів. З цим терміном пов'язано й визначення базового поняття нашого дослідження – інструментально-виконавська підготовка, що потребує ґрунтовного вивчення діяльності виконавця в конкретних умовах.

Так, в період Середньовіччя музикант-практик був різнобічним спеціалістом. Він володів різними музичними інструментами і суміщав різні сфери музичної діяльності (композитор, імпровізатор, виконавець, педагог, акомпаніатор, диригент) внаслідок чого й набуло поширення систематичне навчання гри на музичних інструментах. Під інструментально-виконавською підготовкою того часу розуміли процес оволодіння комплексом різноманітних навичок музикування (імпровізаційних, акомпаніаторських та ін.) на основі дотримання усталених жанрових норм виконавства. Традиції музичного універсалізму розвивались у наступні періоди, але наповнювались новим, більш складним змістом, іноді різноспрямованим і суперечливим. Усвідомлення унікальності й цінності музичного твору вело за собою подальше обмеження права на вільні зміни при виконанні, в зв'язку з чим виникла необхідність використання більш гнучкого ритму та динаміки. Головним в інструментально-виконавській підготовці стає розвиток навичок «співу на фортепіано» та виховання вміння надавати музичній лінії конструктивну ясність засобом швидкого, цілісного охопту всього музичного твору. Отже, клавірне мистецтво поступово набувало індивідуально стильових рис та особливостей, підвищувались вимоги до інструментального виконавства та інструментальної підготовки, яка збагачувалась досвідом музикантів і повинна була відповідати новим стильовим ідеалам.

Різнобічну і повну характеристику інструментально-виконавської підготовки того часу, що виходила з «можливостей співучого клавірного інструменту-фортепіано» (О. Алексєєв) дають німецькі музикознавчі розвідки, засадничі естетичні ідеї, викладені у французьких і англійських працях, а також конкретні методичні поради з італійських посібників. «До лексикуму музично-теоретичних трактатів увійшли такі поняття як виразність (виконання, що відповідає кожному окремому творові) і докладність (чітке виділення кожної музичної фрази, кожної окремої ноти). Для цього рекомендувалося вправлятися в роздільному видобуванні звуків» [5, с. 170].

У роботі «Нарис про правдивий спосіб гри на клавірі» Ф.Е.Баха знаходимо узагальнення найважливіших естетичних засад інструментально-виконавської підготовки середини XVIII ст. та настанови щодо необхідності розвитку вміння імпровізувати, розробляти задану музичну тему, дотримуючись суворих правил гармонії і мелодії; легко грати з аркуша (незалежно від того, для якого інструмента написано твір) в будь-якій тональності і робити транскрипцію цього твору. Усе це слід виконувати на будь-якому музичному інструменті, незалежно від того, в якому стані він знаходиться; при цьому поганий стан інструмента не буреться до уваги і не служить виправданням недоліків у грі» [5, с. 188].

Прагнення поєднання здобутків італійського та французького виконавства на основі німецького досвіду втілюються у фортепіанному мистецтві. Як зазначає О.Алексєєв, «з творчості ранніх класиків закінчується пора власне клавірного мистецтва і починається період фортепіанної музики» [1, с. 119]. Своєю здатністю відтворювати незчисленні відтінки звуку від *ff* до *pp*, співучу мелодію, складну поліфонію і гармонію, своїми віртуозними якостями інструмент виявився особливо принадливим для музикування. Можливість досить повно передавати зміст оперних, вокально-хорових, симфонічних творів зробили фортепіано незамінним для музично-просвітницьких і навчальних цілей. На ньому значно легше було оволодіти початковими навичками гри і виконувати нескладні твори, що приваблювало музикантів-аматорів [1, с. 7]. Позицію піаністів – професіоналів, що в цей час народжуються як соціальна група, представляв В. Моцарт. За його переконанням, піаніст в процесі інструментально-виконавської підготовки мав набути правильних виконавських навичок, що

визначали рухову спритність і доцільність, точний ритм, грамотне прочитання тексту і логічне фразування.

Протягом XIX ст. поняття „інструментально-виконавська підготовка” набувало нового змісту, що пов'язано з діяльністю таких піаністів як Р.Шуман, Ф.Шопен, Ф.Ліст. Розглядаючи інструментально-виконавську підготовку як процес розвитку природних нахилів особистості за умови ціленаправленої та усвідомленої праці [1, с. 44], відомі музиканти прагнули до: набуття глибоких і різнопланових знань з різних видів мистецтва, формування інтересу до виконавської роботи (Шуман); вироблення навичок художнього оздоблення творів на основі нових прийомів гри з використанням індивідуальних особливостей пальців для досягнення звуку визначеної якості, ретельної роботи над звуком і фразуванням (Шопен); вміння зводити фактурні труднощі до фундаментальних формул, які стануть «ключем» до виконання багатьох творів та вміння передавати різнобарвність фортепіанного стилю (Ліст).

Становлення поняття інструментально-виконавська підготовка у XX ст. віддзеркалювало динаміку суспільно-політичного життя: пробуджений інтерес до національної ідентичності (створення національних фортепіанних шкіл), педагогічний пошук, сміливе експериментування й водночас певну штучність теоретично-методичного обґрунтування виконавських прийомів і засобів. Початок цього століття дослідники (О.Алексеев, Н.Гуральник, Н.Кашкадамова, Г.Ципін) називають періодом становлення найважливіших фортепіанних шкіл світового масштабу - німецької, польської, французької та російської, що мали своє індивідуальне обличчя і характеризувались тенденцією до органічного поєднання художнього виховання і технічного навчання учня. В зв'язку з цим вважаємо доречним розглянути поняття «фортепіанна школа» у визначенні якого, на думку Н.Гуральник, «спостерігається деяка «строкатість», недовершеність, недостатня визначеність» [3, с. 83]. Конкретизуючи даний феномен, вчена використовує визначення провідних методистів (Л.Баренбойма, Е.Дагілайської, Г.Когана, Я.Мільштейна, В.Шульгіної) і трактує його як «науково-практичний, художньо-мистецький, національно-коректний, історично-усвідомлений, традиційно-етичний, «історичний досвід поколінь», процес використання особистістю музиканта-піаніста конкретної системи відповідних прогнозованих виконавсько-педагогічних ідей у їх майстерній творчій особистісно-колективній інтерпретації (від сталих педагогів-лідерів до їх послідовників) у мистецькій освіті фахової музичної галузі» [3, с. 85]. Відштовхуючись від даного визначення, ми розглядаємо інструментально-виконавську підготовку вчителя музики як процес становлення гармонійно-урівноваженого музиканта, що володіє раціональними способами роботи за інструментом, грамотно розбирається у тексті музичного твору та вміє ретельно продумувати власну інтерпретацію, синтезуючи різні виконавські традиції. Таким чином, хронологічне дослідження історії становлення інструментального виконавства та його провідних напрямів дає можливість простежити еволюційний розвиток поняття інструментально-виконавська підготовка, починаючи від її витоків до сьогодення, коли науковий апарат виконавського мистецтва шліфується через порівняльний аналіз інтерпретацій, зафіксованих у звукозапису [3, с. 11].

Література

1. *Алексеев А.Д.* История фортепианного искусства ч.1. / А.Д.Алексеев. – М.,1962.142с.
2. *Ващенко Л.М.* Управління інноваційними процесами в загальній середній освіті регіону : [монографія] / Л.М.Ващенко. - К.: «Тираж», 2005. – 380 с.
3. *Гуральник Н.П.* Українська фортепіанна школа XX ст. в контексті музичної педагогіки: історико-методологічні аспекти : [монографія] / Н.П.Гуральник. - К.: НПУ, 2007. – 460 с.
4. *Іванов Ф.* Словник термінів і слів укр. церковного співу / Ф.Іванов. – В.: ВМГО «Розвиток», 2007. – 208 с.

5. **Кашкадамова Н.** Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : Навч. посібник / Н.Кашкадамова. – Тернопіль : СМП «Астон», 1998. – 300 с.
6. **Отич О.** Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання: теоретичний і методичний аспекти : [монографія] / О.М.Отич. – Чернівці : Зелена Буковина, 2009. – 752 с.
7. **Хохлова Е.Л.** Содержание терминологического поля в многоязычной терминологии : дис...канд. філолог. наук / Е.Л.Хохлова. - М., 2005. – 236 с.
8. **Юцевич Ю.Е.** Музыка. Словник-довідник / Ю.Є.Юцевич. – Тернопіль : Навч. книга-Богдан, 2003. – 352 с.

УДК 371.124:7

Єременко О.В.

ФОРМУВАННЯ УВАГИ МАГІСТРІВ МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ МУЗИЧНО-ФАХОВОГО НАВЧАННЯ

В статтє рассматриваеться проблема формирования внимания студентов магистратуры музыкально-педагогического профиля, раскрываются методические предпосылки этого процесса.

Ключевые слова: *внимание, музыкальное обучение, магистры музыкального искусства.*

Реалізація пріоритетних напрямів підготовки магістрів мистецтва передбачає оновлення музично-фахового навчання в контексті застосування варіативно-індивідуалізованих підходів. Їх специфічним змістом є розвиток здатності магістрантів до самостійних винайдень в процесі виконавської інтерпретації (застосування різних видів мистецтва, забезпечення різних видів трактовок та їх порівняння; залучення до оцінювання мистецьких явищ студентами; можливість порівняння виконавських стилів).

Одним із шляхів реалізації творчо-самостійного потенціалу студентів магістратури визначено необхідність забезпечення опосередкованого впливу на розвиток виконавсько-фахових здібностей. Опосередкований вплив через створення професійної мотивації забезпечує внутрішній психологічний зміст навчального процесу. «Модельовання майбутньої практичної діяльності та практична діяльність випускників в реальних обставинах під час навчання у вузі виступає фактором опосередкованого спонукання майбутніх фахівців до творчої самореалізації» [3, 26].

У зазначеному контексті розвиток здатності магістрантів мистецтва до розподілу уваги набуває особливого значення. Звідси мета статті полягає у висвітленні особливостей розвитку уваги під час музично-фахової діяльності, а також під час контролю за діями учасників навчання.

Як відомо, активність сприйняття, розуміння й осмислення пізнавальної інформації значною мірою залежить від уваги, роль якої К. Ушинський образно визначив так: «Увага є саме ті двері, через які проходить усе, що входить в душу людини із зовнішнього світу». Під увагою в психології розуміють зосередженість психічної діяльності на будь-якому об'єкті чи дії, здатність утримувати цей об'єкт в полі спостереження певний час і свідомо опрацьовувати інформацію [1, 96-97]. Зважаючи на те, що увага не є самостійним психічним процесом, доцільно зазначити, що вона не має свого конкретного змісту і не може здійснюватися поза іншими процесами. Отже, увага виступає властивістю усіх пізнавальних і емоційних процесів.

Визначення науковцями видів уваги сприяє розгляду специфіки її формування в процесі магістерського навчання. Так, розрізняють такі види уваги:

- увага, що виникає без будь-яких зусиль з боку людини;
- увага, що залежить від вольових зусиль людини;