

Topical issues of education

Collective monograph

The monograph is included in scientometric database RSCI

RSCI / РИНЦ
Science Index 

Pegasus Publishing,
Lisbon, Portugal
2018

Pegasus Publishing, Lisbon, Portugal

Topical issues of education

Science editor:

Drobyazko S.I.

Ph.D. in Economics, Associate Professor, Professor of RANH

Reviewers:

Valeriy Okulich-Kazarin,

*Doctor of Educational Sciences, Professor Pedagogical University of Cracow
(Poland)*

Zharovtseva Tatyana Hryhorevna,

*Doctor of Educational Sciences, Professor
South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky*

Topical issues of education: Collective monograph. - Pegasus Publishing, Lisbon, Portugal, 2018. - 276 p.

ISBN 978-972-8356-9-82

Modern educational system is characterized by dramatic changes in all of its links, aimed at achieving a new quality of education. The concept of modernization of education and strategy define the main priorities of these changes - update the objectives and content of education, educational methods and technologies based on the latest achievements of science teaching and innovative approaches to improve it. The book This textbook contains material that reveals the reasons for the need of educational innovations and their implementation in a professional school in modern conditions; the basic concepts, theories and concepts on which they are based; the nature and patterns of pedagogical innovations.

Collective monograph is intended for politicians, scientists, entrepreneurs, teachers, postgraduate students, students, in the field of educational technology specialists.

ISBN 978-972-8356-9-82

© 2018 Pegasus Publishing, Lisbon, Portugal®

© 2018 Authors of the articles

CONTENT

ПРОПОЗИЦІЇ ЩОДО ОРГАНІЗАЦІЇ І ПРОВЕДЕННЯ ВСТУПНОГО ВИПРОБУВАННЯ ДО МАГІСТРАТУРИ З ІНОЗЕМНОЇ МОВИ ЗА ПРОФЕСІЙНИМ СПРЯМУВАННЯМ ДО ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ. ПЕТЬКО Л. В.	5
МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОНЯТТЄВО-ТЕРМІНОЛОГІЧНОЇ СИСТЕМИ ВІТЧИЗНЯНОЇ ДИДАКТИКИ. КУШНІРУК С.А.	36
МОДЕЛЬ ПРЕДМЕТНО-ОРІЄНТОВАНОГО СЕРЕДОВИЩА НАВЧАННЯ ТЕХНІКО-ТЕХНОЛОГІЧНИХ ДИСЦИПЛІН (НА ПРИКЛАДІ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «КОНСТРУЮВАННЯ І МОДЕЛЮВАННЯ ОДЯГУ»). ГУМЕНЮК Т. Б.	53
ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ПРИРОДНИЧИХ ДИСЦИПЛІН ДО ДОСЛІДНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ ЗА ФАХОМ. ТУРЧИНОВА Г. В.	70
PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE FOREIGN LANGUAGE TEACHERS: WORLD EXPERIENCE. BEZLYUDNA VITA.	85
ВЕКТОРИ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СОЦІАЛЬНОГО ПРАЦІВНИКА. СПІВАК Я. О.	100
СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ВЧИТЕЛЯ: РЕТРОСПЕКТИВНИЙ АНАЛІЗ ВІТЧИЗНЯНОГО ТА ЗАРУБІЖНОГО ДОСВІДУ. МАТВІЄНКО О. В.	114
КОМПЕТЕНТІСНО СПРЯМОВАНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ І ЛІТЕРАТУРИ. ОВСІЄНКО Л. М.	130
КОМУНІКАТИВНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ: ПІДХОДИ ДО ВИЗНАЧЕННЯ ТА РОЛЬ У ФОРМУВАННІ МОВНО-МОВЛЕННЄВОЇ ОСОБИСТОСТІ. КУЛИК О. Д.	148
СТАН ОРГАНІЗАЦІЇ ПОЗАКЛАСНОГО ЧИТАННЯ ПІДЛІТКІВ З ОСОБЛИВИМИ ОСВІТНИМИ ПОТРЕБАМИ. КРАВЕЦЬ Н. П.	163
СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ ТА ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ЧЕРНІГІВЩИНИ В Х – ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХVІІІ СТОЛІТТЯ. КАРПОВА І. Г.	178

МЕТОДИЧНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ: ШЛЯХИ ОНОВЛЕННЯ В УМОВАХ ВИЩОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ. БОДРОВА Т. О.	189
ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ ПЕДАГОГА- МУЗИКАНТА У ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ. ЩОЛОКОВА О. П.	205
PECULIARITIES OF SEX EDUCATION TO YOUNG PEOPLE IN THE INSTITUTIONS OF HIGHER EDUCATION. BYALIK OKSANA.	220
THE FORMATION OF THE IMMUNITY TO THE USE OF PSYCHOACTIVE SUBSTANCES BY SENIOR TEENAGERS AS THE TENDENCY OF THE FORMATION OF THE LIFE SAFETY. KANISHEVSKA LIUBOV.	231
ПОЗИЦІЯ ТОЛЕРАНТНОСТІ ТА ЇЇ ВИХОВАННЯ У СТАРШИХ ДОШКІЛЬНИКІВ ТА МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ. ТЕРНОПІЛЬСЬКА В. І., МАКСИМОВА О. О., РУДНИЦЬКА Н. Ю., КОНОВАЛЬЧУК І. М.	244
ХУДОЖНЬО-ІНТОНАЦІЙНИЙ ПРОСТІР ЖИТТЯ ЯК ДЖЕРЕЛО ЦІННОСТЕЙ ПІДРОСТАЮЧОЇ ОСОБИСТОСТІ. КОМАРОВСЬКА О. А. ...	260

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА У ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ

Щолокова Ольга Пилипівна

доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри педагогіки мистецтва і фортеп'яного виконавства
НПУ імені М. П. Драгоманова (Україна, Київ)

Актуальність. Сучасна музична педагогіка приділяє значну увагу інструментально-виконавській підготовці майбутнього педагога-музиканта. Аби сприяти його конкурентоздатності на ринку праці, науковці розглядають можливості використовувати музичний інструмент у різних сферах професійної діяльності. Вони зазначають, що майбутній педагог-музикант має не просто добре оволодіти музичним інструментом, а й набути певного виконавського досвіду й оволодіти методами педагогічної інтерпретації музичних творів [12; 13; 14; 18; 20; 21; 22; 23; 24; 25].

Відтак перед музично-педагогічними навчальними закладами України постає завдання сформуванню у студентів поглиблені та усвідомлені знання в галузі інструментального виконавства, а також розвинути відповідні навички шляхом осмислення і узагальнення надбань, накопичених кращими музикантами-виконавцями в різні часи.

Сутність музично-виконавської діяльності майбутнього педагога-музиканта полягає у художньому пізнанні змісту музичного твору, формуванні художньо-виконавської концепції та її творчій об'єктивації у виконавському процесі. Вона передбачає різнобічну освіченість і наявність виконавської культури, оскільки відсутність цих якостей не дозволить впливати на емоційно-почуттєву сферу слухачів. Необхідність виховувати музикою потребує також збалансованості між доцільними виконавськими прийомами музичної виразності та глибиною художньо-образного світу музичного твору. Це вимагає знань ustalених норм виконавського мистецтва, зіставлення варіантів власного виконання із загальноновизнаними еталонами.

Виклад матеріалу. Загальновідомо, що музичне виконавство є повноцінним видом художньої творчості. Разом з тим воно має виразні відмінності, зумовлені сформованістю особистісних якостей музиканта як виконавця, специфічними особливостями сфери художньо-творчої діяльності, суспільною значущістю, цінністю цього виду мистецтва [6, с. 348]. У багатьох методичних працях музикантів відмічається, що музичне виконавство завжди віддзеркалювало характерні тенденції музичної культури конкретної епохи, фокусувало в собі специфічні риси становлення певного композиторського та виконавського стилю. У своєму розвитку воно залежало від духовно-естетичного досвіду, рівня музичного інструментарію, технічних досягнень виконавців і пов'язувалося зі стильовими змінами в музиці, з художньо-світоглядними процесами суспільної свідомості, новими етапами розвитку музичної культури.

Композитор, створюючи музичний твір, фіксує його у нотному запису. На цьому етапі музичний твір існує лише в уяві композитора. Отже, соціальна

природа музичного мистецтва вимагає доповнення композиторської творчості виконавською. Разом з тим, художнє виконання є не простим відтворенням, репродукуванням записаного тексту. Б. Асаф'єв називав виконавство «провідником композитора у середовище слухачів». Виконавство, говорив він, – є «мистецтвом інтонування» [1, с. 90].

Цю думку композитора і музикознавця розвинув відомий музикознавець і педагог Г. Коган, який наголошує: «Завдання виконавця – не виконання знаків, а відтворення переживань, що народили в душі композитора ті звуки, слабкою згадкою про які слугують названі знаки». Аби відродити до життя музичний твір у всій повноті, а не тільки його «скелет», виконавець повинен вміти читати не тільки ноти, а й «між нотами», тобто уточнювати і відтворювати у своєму виконанні те, чого в них не вистачає [7 с. 32].

Слід також підкреслити, що діапазон можливостей, закладених у музичному творі, не обмежується варіантом прочитання нотного запису, який надавав йому композитор. Адже історія музичного мистецтва переконує, що правомірними стають й такі виконавські тлумачення, які виходять за межі авторського розуміння і побажань. З'явившись у світ, музичний твір починає жити своїм життям, розвивається і залишається у віках. Тобто, сутність дійсно художнього виконання полягає в тому, що твір, який існує десятки років і навіть століть, кожна епоха прочитує по-різному.

З урахуванням думок вищезазначених науковців, зазначимо, що інструментально-виконавська підготовка педагога-музиканта у вищих мистецьких закладах освіти має певні відмінності, які важливо враховувати у навчальному процесі. До таких особливостей відносяться: набуття студентами у процесі навчання виконавського досвіду та умінь музично-педагогічного аналізу музичних творів. Ці два напрямки діяльності найбільше відповідають сутності їх майбутньої діяльності.

Безумовно, виконавський досвід є доволі складним утворенням, який формується протягом всього періоду навчання студента. До його структури входять такі компоненти як музичний інтерес, музична грамотність, виконавські здібності та уміння, а також емоційні реакції на виконавський процес. Розглянемо ці складові докладніше.

Загальновідомим є той факт, що успішність виконавської діяльності значною мірою залежить від рівня музичного інтересу, який проявляє музикант. Він виражається в усвідомленні тих виконавських завдань, котрі необхідно вирішувати під час опрацювання твору. Заглиблення у суто виконавські завдання дозволяє співвідносити об'єктивні компоненти твору із запланованим кінцевим результатом, а емоційно-образне сприймання музичного твору призводить до яскравого та емоційного його відтворення. Таким чином, в основі формування виконавського досвіду педагога-музиканта має лежати музичний інтерес, який протікає за двома напрямками – від мислення до емоції і навпаки.

У науковій літературі виконавський досвід іноді визначається як набуття музичної грамотності. В сучасному розумінні – це здатність сприймати музику як живе, образне мистецтво, породжене життям і пов'язане із життям; це

особливе «чуття музики», що змушує сприймати її емоційно, відрізняючи хороше від поганого; це здатність на слух визначати характер музики, відчувати внутрішній зв'язок між характером музики і характером її виконання, це здатність на слух визначати автора незнайомої музики тощо» (Д. Кабалевський).

Разом з тим, розглядаючи питання фахової підготовки студентів музично-педагогічних навчальних закладів, вчені зазначають, що їх музична грамотність має ґрунтуватися на цілому комплексі знань з теорії, історії та естетики музичного виконавства, оскільки ці знання необхідні педагогу-музиканту для досягнення високого рівня виконавської компетентності. Крім того, для успішного здійснення виконавсько-просвітницької діяльності необхідні також специфічні знання, обумовлені особливостями виконавської діяльності в різних аудиторіях і з слухачами різних вікових категорій.

Науковці також відмічають, що крім музичної грамотності майбутньому педагогу-музиканту необхідним є ще цілий ряд виконавських здібностей, які сприяють накопиченню виконавського досвіду і забезпечують успішність його професійної діяльності. У цьому контексті згадаємо дослідження Г. Костюка, Б. Теплової і О. Щапова, які показали, що до першочергових виконавських здібностей відносяться: музично-слухові уявлення (адже перш ніж почати виконання твору, музикант повинен внутрішньо його почути, пережити, створити яскраві поетичні образи, які він реалізує через виконавську техніку); добре розвинутий музичний слух (забезпечує формування звукових уявлень на основі внутрішнього сприймання незнайомого музичного тексту); чуття ритму (оскільки він є одним з виражальних засобів музики, то завжди характеризує емоційний зміст твору); музична пам'ять (є одним із компонентів виконавського успіху, відповідає за збереження великої кількості осмислених, емоційно забарвлених звукових уявлень, що дозволяє вільно передавати художній зміст твору). Вчені наголошують, що розвиток цих здібностей має відбуватися у процесі творчого засвоєння різних галузей музикознавства, а також довготривалої піаністичної роботи над культурою звуку і технікою виконання.

У переліченій низці виконавських здібностей відзначимо музично-слухові уявлення. Адже неможливо повноцінно сприймати і виконувати музику поза її розуміння, поза усвідомлення її мови як системи образно-виразних засобів та логіки розвитку музичної думки. Без досвіду і без визначеного фонду специфічних слухових асоціацій, вироблених у процесі спілкування з музикою, неможливо пізнати її мову та зміст. За нашими переконаннями, для того, щоб зрозуміти новий твір, розібратися в ньому, необхідно мати певний запас музичних уявлень. Тільки наявність музичного «багажу», знання багатьох музичних творів дозволяє порівнювати їх або співставляти, узагальнювати, знаходити з одного боку, загальне, з іншого – те характерне, що відрізняє навіть близькі за жанром твори.

Підтвердження цієї думки знаходимо у працях А. Сохора, який підкреслює: «усвідомлене сприйняття музики, її розуміння і переживання можливі тільки на основі визначеного кола слухацьких уявлень, асоціацій, навичок, музично-слухового досвіду людини, що вимагає кількісного

розширення та якісного збагачення її «тезаурусу». Вирішальна роль тут належить безпосередньому спілкуванню з мистецтвом» [15, с. 71–72].

У виконавському процесі основою формування музично-слухових уявлень виступає слухова активність, яка забезпечує слухо-рухову координацію, надає виконанню оцінку за художніми та технічними параметрами і таким чином здійснює коригування виконавського процесу та його результату. Музично-слухова активність проявляється у зосередженості на певних «художньо-смыслових орієнтирах», зумовлених логікою сприймання музичного твору. Такі «художньо-смыслові орієнтири» включають: інтонаційну та образну виразність, а також драматургічну логічність, що в цілому сприяє досягненню художньо-осмысленого виконавського результату. Їх виокремлення у виконавському процесі сприяє поступовому формуванню музично-слухових уявлень від конкретно-чуттєвих до художньо-асоціативних й концептуально-визначених. Будучи сформованим у свідомості музиканта, вони стають «зразком», «ідеальною моделлю» для яскравого і емоційного звукового втілення у музичному виконанні.

Разом з тим, зосередженість на «художньо-смыслових» орієнтирах у процесі засвоєння музичного твору стає основою художньо-аналітичної діяльності, результатом якої виступає аналіз музичного твору як художньо-смыслового об'єкту.

Накопиченню виконавського досвіду сприяє також розгорнутий комплекс виконавських умінь, необхідних для успішної професійної діяльності майбутнього педагога-музиканта. Найбільш повно він представлений у роботах Л. Гусейнової. Дослідниця розглядає особливості виконавської діяльності педагога-музиканта і виділяє саме ті виконавські уміння, які необхідні майбутньому педагогу для професійного успіху [5].

Наприклад, враховуючи, що виконавська діяльність педагога-музиканта є багатофункціональною, вона виокремлює наступні групи виконавських умінь: музично-аналітичні уміння, спрямовані на осмыслення логіки драматургічного розвитку чи побудови твору; уміння утворювати цілісний образ музичного твору з окремих деталей; уміння художньо-виконавської інтерпретації музичного твору, тобто можливість довільно оперувати музичними образами, розглядати їх цілісно з усіма стильовими, тембровими й динамічними подробицями; уміння оперувати набутими музично-теоретичними і фаховими знаннями, втілювати свої наміри, керувати емоційним тонусом виконання; розвинуті технічні уміння, тобто відповідність інтерпретаційного задуму його акустичному відтворенню, використання колористичних можливостей музичного інструменту. Доповнюючи один одного, ці уміння формують його виконавську культуру в процесі інструментально-виконавської підготовки.

Для успішності виконавської діяльності педагога-музиканта великого значення набуває уміння самостійно працювати над музичними творами. Більшість виконавців поділяють цю роботу на декілька етапів. Так, А. Корто виділяє три етапи і наголошує: «Інтерпретатор у пошуках художньої правди повинен зробити три дії. Спочатку піднятися вгору, щоб усе відчутти і запам'ятати, потім виконати усі найменші характерні особливості твору. При

цьому деталі займають інтерпретатора лише на другій стадії роботи. По завершенню підтвердження відбувається охоплення цілого» [8, с. 208–209].

Разом з тим А. Віцинський у роботі «Психологічний аналіз процесу роботи піаніста-виконавця над музичними творами» виокремлює два типи роботи над музичним твором – розчленований і нерозчленований [4]. У першому випадку буде три етапи роботи: зародження музичного образу, технічне оволодіння твором, відтворення виконавської концепції. Характеризуючи цей тип вивчення музичного твору, автор звертає увагу на те, що одні піаністи (Е. Гілельс, Я. Зак, Л. Оборін та ін.) розмежовують ці етапи, інші тільки зміщують акценти з музично-художніх задач на технічні і навпаки. У другому випадку процес роботи над музичним твором не розподіляється на стадії, а вирішення художніх і технічних завдань здійснюється паралельно.

Такого принципу дотримувалися у своїй роботі К. Ігумнов, Г. Нейгауз, С. Ріхтер. Однак, наголошує О. Віцинський, і при такому способі роботи, піаністи, виходячи із уважного вивчення нотного тексту і безпосереднього аналізу слухових уявлень, що виникають на його основі, інтуїтивно знаходять внутрішні закономірності, «будують» образ, створюють «план виконання твору». Далі вони уточнюють, поглиблюють своє бачення твору та відпрацьовують деталі [4].

Три фази процесу освоєння музичного твору визначав Г. Коган. На його думку, перша стадія – «огляд» є досить короткою і включає два-три програвання твору. Наступний етап роботи є найбільш об'ємним і вагомим. Це власне розучування твору, вивчення його «частинами». Ця стадія «поглинає дев'ять десятих усього часу і праці, яке витрачає виконавець на оволодіння даним твором». Заключний етап роботи науковець називає етапом «збирання», який витікає з попереднього. В свою чергу, стадія «розучування» не переривається під час «збирання», а тільки змінює свій характер. Третій етап синтезує всі вивчені окремі частини в єдине ціле. Поступово виконання твору стає більш повноцінним і тільки на естраді набуває рис найвищої досконалості [7, с. 10].

Отже все вищевикладене дозволяє констатувати, що процес вивчення музичного твору є складним і проходить декілька етапів, кожен з яких має свої внутрішні і зовнішні особливості, висуває перед виконавцем конкретні завдання. Тільки у процесі їх взаємного доповнення активізуються творчі сили студента, створюється відкоректована виконавська інтерпретація.

Тож, урахування етапів роботи над музичним твором є надзвичайно важливим для виконавського розвитку майбутнього педагога-музиканта, але формування досвіду його виконавської діяльності вимагає також знань стилєвих особливостей виконавства.

Варто наголосити, що останнім часом у музикознавчій літературі дана проблема розглядається в контексті музичної творчості. Така тенденція прослідковується у працях відомого музикознавця М. Михайлова. У роботі «Стиль в музиці» автор визначає стиль як систему «інваріантних музично-логічних норм», яка «передбачає наявність особливої установки на сприймання музики у виконавця і слухача, свідомо спрямованої на одну із сторін багатогранного явища музичного мистецтва і творчості» [11, с. 240]. Не

зважаючи на те, що поняття «установка» застосовано автором в ракурсі сприймання музики, його, на наш погляд, доцільно використати й для аналізу досвіду виконавської діяльності.

На думку вченого, у галузі виконавського мистецтва поняття «установка» може застосовуватися у двох планах. У широкому сенсі установка визначає саму можливість виконавської діяльності, адже якщо у виконавця не існує потреби в інтерпретації, то вона не відбудеться, а виконавство залишиться (навіть при зовнішній стабільності й технічній свободі) мертвонародженим і формальним. Таке розуміння установки спрямовує її дію на «зовнішнє», тобто на слухача.

Більш вузьке трактування цього поняття пов'язано з внутрішнім планом свідомості виконавця і спрямоване на його внутрішній світ. У цьому сенсі згадане вище налаштування виконавця на організацію і вирішення творчих завдань (починаючи від процесу підготовки твору до його публічної інтерпретації) орієнтує дію установки від об'єкта до суб'єкта. Дане положення автор вважає одним з найфундаментальніших питань теорії виконавства.

Дослідник зазначає, що установка свідомості є досить складним багаторівневим і динамічним процесом, який має багатшарову структуру протирічливих і взаємопроникаючих тенденцій і впливів. Саме тому, на думку вченого, так важко визначити те, що у виконавстві є найголовнішим та індивідуальним. На основі цієї позиції автор виділяє основні типи установки виконавця, які спрямовані на інтерпретацію музичних творів. До них він відносить: 1) установка на відповідність інтерпретації тієї епохи, в якій було написано твір; 2) установка на відтворення авторської концепції; 3) установка на самовираження; 4) установка на актуалізацію твору в сучасних умовах.

Розглянемо ці установки докладніше. Установку на відтворення епохи, в якій написано твір, автор представляє як формальне відродження певних ознак виконавської манери, пріоритетів атмосфери будь-якої епохи. Вона усвідомлюється як потреба пізнати і передати іншим раціонально-емоційний еквівалент світовідчуття певної епохи, сприйнятий через обраний твір мистецтва.

Таке завдання викликає у виконавця інтерес до детального вивчення всього комплексу факторів, що характеризують даний період історичного і художнього розвитку суспільства. При цьому акцент робиться на аналіз усіх основних методів і стилів композиторської творчості, виконавських манер і принципів, властивих провідним інтерпретаторам. У них слід шукати відображення основного емоційного та інтелектуального напруження, всього об'єму світоглядних концепцій і філософських ідей, іншими словами, художнього і суспільного життя суспільства цього періоду.

Природно, що в музиці композиторів присутні спільні для всіх моменти концептуального і формального порядку. Разом з тим, відображення цих загальних тенденцій в їх творчості має індивідуально-неповторний характер, що дозволяє бачити розподіл зони уваги різних виконавців. Одні з них намагаються, перш за все, досягнути авторський твір і вже крізь нього передати відчуття епохи, в яку він був створений. Іншим властивий прискіпливий інтерес

до самої епохи, її основних рис і ознак, які можуть бути адекватно передані через твори, створені завдяки її особливостям і специфіці. В цьому випадку виконавців цікавлять загальні, глибинні закономірності, завдяки яким виявляються основні, характерні для епохи риси в творчості кожного її представника. Їх увага концентрується, перш за все, на об'єктивній передачі загального смислу, атмосфери художнього і загального життя епохи. Така спрямованість уваги виконавця визначає своєрідну домінуючу тенденцію творчості окремого виконавця, специфіку його виконавського методу і організації всього процесу інтерпретації.

Однак намагання максимально визначити виконавський образ здатне привести до справжньої «архаїзації». В результаті може з'явитися свого роду «самодостатня цінність», певна закрита саморегульована система, в якій єдиним критерієм її життєвості залишається відповідність деяким абстрактним принципам. Таке «позачасове» трактування стилю виключає роль виконавця. Вона обмежується лише функціями перекладу, певного теоретичного дослідження, яке не потребує будь-якої оцінки. Отже, завершуючи аналіз першої установки, підкреслимо її основні моменти. Це намагання відобразити у власній творчості певну епоху з притаманними їй окремими ознаками концептуального і стилістичного порядку, тенденція до узагальнення, деякої абстрактності змісту твору або засобів його вираження.

Виконавці, які дотримуються установки на відтворення авторської концепції, усвідомлюють своє завдання як проникнення у задум композитора, відтворення його у всіх головних рисах і суттєвих деталях, прилучення до нього як непересічної культурної цінності. Таким виконавцям притаманне намагання обмежити поле своєї діяльності відтворенням авторського задуму, бажання найповніше передати авторський текст, створити на його основі аутентичну концепцію твору. Тим самим вони вважають завданням виконавця передачу оригінального авторського твору у тому вигляді, в якому він виник спочатку, тобто намагаються показати конкретний твір крізь призму епохи.

Представники цього напрямку також всебічно аналізують атмосферу художнього життя епохи, в яку був створений композитором музичний твір. Але для них це бажання має свою специфіку. Якщо представників першого типу цікавить, перш за все, певний період культурного розвитку, стиль епохи, то виконавців другого напрямку – питання індивідуального композиторського стилю. Отже, їх цікавлять ті суспільно-культурні закономірності, які сприяли формуванню конкретного композиторського стилю. Тому вони намагаються дотримуватися авторської точки зору, проявити специфічну і глибоко індивідуальну сутність автора музичного твору.

Цю рису виконавського мистецтва охарактеризував відомий педагог К. Мартінсен. Він писав, що педагог «...повинен виховувати найблагороднішу пошану до закономірностей художнього твору. Якщо десь у художньому вихованні потрібна муштра, то саме тут. Педагог у цьому випадку повинен бути безжалісним і жорстоким» [10, с. 96]. Зрозуміло, що таке раціональне ставлення є лише домінуючою тенденцією, але важливо, що виконавець вважає його головним, визначальним моментом виконавського процесу.

Досить розповсюдженим є також тип виконавців, яким притаманна установка на самовираження. Вони не розуміють, що виконання може бути об'єктивним. Так, наприклад, головну рису виконавського стилю Ф. Бузоні критики відмічали те, що «на першому плані виступала особистість виконавця, його величезна, яскрава і самобутня індивідуальність» [3].

Схожі відгуки спостерігаються й стосовно творчості В. Софроніцького, Г. Нейгауза, Г. Гульда та інших піаністів-виконавців. «Романтизм» їх інтерпретацій свідчить про те, що вони відчують необхідність передати слухачу не «дух епохи», не авторську концепцію твору, а скоріше власну оригінальну уяву про нього, своє індивідуальне рішення. При цьому ставиться завдання ствердити своє «Я» і власне бачення як унікальну і неповторну цінність, а потім через неї здійснити вплив на слухачів.

Останнім різновидом виконавських установок є актуалізація виконавської концепції. Виконавець цього типу усвідомлює необхідність органічного впровадження створеної ним образної системи і оригінальної концепції у свідомість слухачів. У даному випадку органічність розуміється як необхідність створення природної для сьогодення концепції, яка відразу може сприйматися слухачем. По відношенню до такої орієнтації можна також віднести термін «актуалізація», оскільки останнім часом питання щодо функціонування художньої класичної спадщини в сучасному суспільстві вирішуються з використанням саме цього поняття. В цьому процесі діяльність виконавців стала розглядатися як засіб забезпечення функціонування культурно-історичних цінностей у сприйманні пересічної публіки сучасної епохи.

Безумовно, запропонована схема типології виконавських стилів є досить умовною, але вона дозволяє більш гнучко підійти до визначення специфіки виконавських методів різних митців. Аналізуючи їх основні закономірності, майбутні педагоги-музиканти у своїй виконавській діяльності можуть свідомо відібрати у процесі інтерпретації музичних творів ті з них, які найбільше відповідають їх особистісним уподобанням. Нами встановлено, що внаслідок такої роботи у студентів підвищується рівень творчої самостійності і виконавської активності, розширюється музичний тезаурус, розвивається художнє мислення і, відповідно, формується досвід музично-виконавської діяльності.

Проблема підготовки студентів мистецьких факультетів до виконавської діяльності актуалізує питання набуття досвіду концертних виступів майбутнім педагогом – музикантом. Дана проблема була предметом розгляду багатьох відомих музикантів-педагогів: Л. Баренбойма, Д. Благого, В. Гостдінера, Г. Когана, Г. Нейгауза, С. Фейнберга, Д. Юника та ін. Вони вважають, що немає виконавця, який би жодного разу не постраждав від негативного сценічного хвилювання.

На їх думку, при підготовці педагогів-музикантів особливо важливо виховувати навички саморегуляції сценічного стану, зумовленого не стільки властивостями нервової системи, скільки інтелектуальним розвитком і творчими якостями студента. Крім того, педагоги звертають увагу на уміння стежити за розгортанням художніх образів і співпереживати їм, а також

наголошують на умінні виконавця «по-спортивному» утримувати виконавську форму, демонструвати волю, емоційні можливості щодо подання художньо-образного змісту твору.

Така позиція перегукується з думкою Д. Благого, який вважав, що головні «ліки» від згубних наслідків естрадного хвилювання полягають у «захопленості» музичними образами, у безперестанних відкриттях всього прекрасного, що міститься у творі, в любові до кожної його деталі, у пристрасті, з якою виконавець прагне виявити все краще у реальному звучанні, в усвідомленні величі музики, значущості особистості її творця, у прагненні наблизитися до нього в міру своїх сил, у схилянні перед його величчю, його значущістю» [2, с. 64–66].

Одним із шляхів формування концертного виконавського досвіду може стати підготовка майбутнього педагога-музиканта до професійної діяльності просвітницького спрямування. *Концертно-освітня діяльність* є різновидом музичного просвітництва, в основі якого є безпосереднє звучання музики у виконавській інтерпретації та її словесне коментування, адресоване слухачькій аудиторії. Мета концертно-освітньої діяльності полягає у залученні слухачів до сприймання кращих зразків світової музичної культури у «живому виконанні», активізації їх оцінного ставлення до мистецтва, а також у професійному удосконаленні, виконавсько-творчій і лекторсько-методичній самореалізації у процесі сценічного спілкування з аудиторією.

У практиці музично-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів освіти набуття концертного досвіду найчастіше відбувається у процесі конкурсних та фестивальних виступів. Як невід'ємний компонент навчально-виховного процесу, музичні змагання відкривають широкі можливості для виконавського зростання та виконавської самореалізації майбутнього вчителя, адже діапазон конкурсних змагань надзвичайно широкий: довільна програма; виконання творів різних форм, жанрів, стилів; включення до програм обов'язкового для всіх учасників твору певного композитора тощо.

Визначальним для успішного конкурсного виступу є вибір конкурсної програми, яка всебічно розкриває обдарованість і виконавську майстерність учасника конкурсу; уміння уникати штампів в інтерпретації творів конкурсної програми, сформованість у студента психологічної установки на творче ставлення до процесу підготовки до конкурсних змагань. Важливим моментом конкурсних змагань є критичний аналіз конкурсантом власних досягнень і втрат, узагальнення досвіду конкурентів.

Розглядаючи конкурсні виступи як певні етапи професійного зростання, можна констатувати, що участь у них є одним із шляхів формування досвіду виконавської діяльності майбутнього педагога-музиканта. Це вимагає відповідного підбору виконавського репертуару, який би враховував не тільки найближчі задачі виконавського розвитку студента, а й перспективи подальшої діяльності. Відповідно у поточній індивідуальній програмі студента по класу фортепіано доцільно дотримуватися пропорційного розподілу художньої та інструктивно-тренувальної музичної літератури, спрямованої на краще оволодіння виконавськими уміннями і навичками.

Підсумовуючи вищевикладене, зазначимо, що виконавський досвід майбутнього педагога – музиканта – це засвоєні способи відтворення музичних образів з метою донесення їх до слухацької аудиторії. Вони втілюють музичні враження і переживання, а також музикознавчі, інтерпретаційні та методичні компетенції, набуті у процесі виконавської діяльності. Перспективними шляхами його формування можна вважати: формування у студентів музичного інтересу, музичної грамотності, музично-слухових уявлень, а також виконавських здібностей та умінь.

Перспективними шляхами його формування вважаємо вироблення установки на ознайомлення з широким спектром музичного репертуару, набуття знань стильової різноманітності виконавського мистецтва, удосконалення виконавських здібностей та умінь, навичок самостійної роботи над музичними творами, збагачення музично-слухових уявлень, участь у конкурсних і фестивальних виступах.

Друга особливість інструментально-виконавської підготовки педагога-музиканта у вищих мистецьких закладах освіти полягає у необхідності формувати у студентів уміння музично-педагогічного аналізу музичних творів. Треба зазначити, що поняття «музичний аналіз» досить широко використовується в музикознавстві ще з ХІХ століття. Так, німецький музикознавець А. Маркс першим звернув увагу на необхідність детального аналізу музичних творів і розроблення відповідних методів. У роботі «Загальний підручник музики» він обґрунтував два аспекти ознайомлення з музичним аналізом – технічний та естетичний. При цьому науковець зазначив, що вони повинні діяти одночасно, адже використання одного з них робить аналіз одномірним і не дозволяє ретельно вивчити музичний твір.

У сучасному музикознавстві поняття «*музичний аналіз*» трактується як наукове дослідження музичних творів: їх стилю, форми, музичної мови, а також ролі кожного з компонентів у взаємозв'язку і втіленні змісту. Спираючись на праці таких відомих науковців як Б. Асаф'єв, Л. Мазель, В. Цуккерман, В. Протопопов, С. Скребков, Ю. Тюлін, це поняття розглядають в широкому і вузькому сенсі. Наприклад, у вузькому значенні під музичним аналізом розуміють аналітичний розгляд будь-якої музичної закономірності (наприклад: структуру мажору або мінору, принципи, гармонічні функції, стиль, закони композиції цілого музичного твору). В такому розумінні термін «музичний аналіз» трактується як аналітичний огляд елементів музичної мови в межах конкретного музичного твору. Таке вузьке розуміння даного терміну вважається основоположним. Воно відображає музичне явище в процесі розвитку, тому суттєвого значення при аналізі музичного твору та окремих його елементів має встановлення закономірностей розвитку тематичних ліній, гармонічних або поліфонічних особливостей.

Підкреслимо, що у науковій літературі існують різні варіанти визначення поняття «музичний аналіз». Наприклад, тематичний аналіз передбачає, що однією з форм втілення художнього образу є музична тема, тому його найважливішою складовою є вивчення музичних тем та їх співставлення і взаємодія, а основною метою - осягнення всього тематичного

розвитку. Тематичний аналіз передбачає також виявлення жанрових витоків тем. Оскільки жанр пов'язаний з визначеним типом змісту і колом виражальних засобів, виявлення жанрової природи теми допомагає розкриттю її змісту.

У такому контексті можливий також аналіз окремих елементів музичного твору: метру, ритму ладу, тембру, динаміки (як в самотійному значенні так і в сполученні) тощо. Надзвичайно важливим також вважається гармонічний і поліфонічний аналіз, згідно якого розглядається фактура твору як специфічного способу музичного відтворення, а також аналіз мелодії як найпростішої цілісної категорії, котра характеризує первинну сутність виражальних засобів. Цей вид аналізу детально представлений у роботі Л. Мазеля «Про мелодію» на основі спеціально розробленої методології.

Його різновидом є аналіз композиційної форми твору (тобто самого плану тематичних співставлень і розвитку). Такий аналіз полягає у визначенні типу і виду форм, а також принципів тематичного розвитку. Варто зазначити, що у всіх своїх різновидах музичний аналіз більшою або меншою мірою пов'язаний із необхідністю часового, штучного, але необхідного абстрагування, внаслідок виокремлення даного елемента серед інших.

Разом з тим нам більше імпонує поняття «цілісний аналіз» музичного твору, який здійснюється на основі розгляду композиційної форми, співвіднесеної з вивченням всіх компонентів цілого у їх взаємодії і розвитку. Провідного значення цей вид аналізу музичних творів набув у роботах В. Цуккермана. На думку вченого, цілісність аналізу необхідно розуміти у двох значеннях: по-перше, як всебічне охоплення індивідуальних властивостей твору у їх специфічних взаємозв'язках, а по-друге, як найповніше виявлення (охоплення) зв'язків музичного твору з різноманітними реаліями історико-культурного контексту. Цілісний аналіз спрямовується на показ сукупної цілісності музичного твору; разом з тим він має розкривати й ту історичну, стилістичну цілісність, невід'ємною частиною якої виступає даний твір [17]. Отже, під час цілісного аналізу найбільш повно охоплюються усі сторони музичного твору (його жанрова природа, мелодика і гармонія, фактурні та тембральні властивості) і на цій основі характеризується його образно-емоційна природа. Підтримуючи цю позицію Л. Мазель вважає, що особливу увагу треба приділяти виявленню історико-стилістичних й жанрових передумов музичного твору.

Цілісний аналіз музичних творів став невід'ємною частиною історико-стилістичних досліджень. Його вважають одним із методів встановлення загальних стильових закономірностей розвитку музичного мистецтва, характерних для тієї чи іншої національної культури [9]. Разом з тим М. Ройтерштейн застерігає, що загальні висновки можна робити тільки на основі різнобічного підходу до аналізу музичного твору. В інших випадках, підкреслює автор, можливі серйозні помилки» [16]. Тому, говорячи про цілісний музичний аналіз, науковці мають на увазі й наступну фазу пізнання твору – об'єднання окремих спостережень в узагальнюючу оцінку музичного твору. Такий підхід дозволяє зрозуміти музичне ціле як систему, в якій

значення одних елементів визначається іншими, а ціле виникає тільки у їх взаємозв'язках.

Особливим видом музичного аналізу є художньо-педагогічний, який останнім часом набув широкого використання в музично-педагогічній практиці. Його метою є розкриття сутності музичного твору, його внутрішніх властивостей і зовнішніх зв'язків. Саме такий аналіз доцільно здійснювати у всіх формах роботи зі школярами. Художнім такий аналіз вважається тому, що педагог аналізує твір мистецтва; педагогічним тому, що проводиться з урахуванням вікових особливостей, музичного розвитку і завдань музичного навчання і виховання. Він забезпечує високий рівень розуміння музики, викликає інтерес до музичних явищ, підвищує аргументованість естетичних суджень, розкриває зміст і художні особливості музичного твору, забезпечуючи активне і вдумливе його сприйняття. Це відбувається за рахунок виявлення жанрових витоків твору, його образного змісту, типових або характерних засобів виразності, виявлення місця твору в сьогоднішній музичній культурі.

Сутність художньо-педагогічного аналізу можна окреслити у таких тезах:

- перш ніж аналізувати музичний твір, треба щоб у вихованця створилося загальне враження про нього;
- аналізувати музичний твір треба так, щоб поглибити його сприймання; це завдання досить складне і вимагає педагогічної майстерності;
- аналіз і сприймання не можна відривати один від одного, вони увесь час взаємодіють: сприйняте враження розбирається і відразу сприймається на новому рівні;
- аналіз твору може бути більш або менш глибоким, але обов'язково правильним;
- шлях аналізу твору йде від розкриття його змісту, задуму, від загальної характеристики музики до деталей і окремих виразних засобів;
- аналіз твору має пробуджувати уяву учнів, розвивати їх музично-слухові уявлення, викликати власні асоціації;
- необхідно навчати учнів аналізувати почутий твір, розбиратися в тому, якими засобами виражені в музиці думки і почуття композитора, чому композитор досягнув такої сили впливу на слухачів.

При цьому особливістю художньо-педагогічного аналізу є його вербальний коментар, який актуалізує питання припустимості або неприпустимості під час аналізу музичних творів елементів суб'єктивності, оскільки характер сприйняття музики, його спрямованість значною мірою визначається поясненнями вчителя.

Завдання художньо-педагогічного аналізу є дуже складними, оскільки музика часто передає такі відтінки почуттів і переживань, які важко передати словами. Активізуючи розумову діяльність школярів, він долучає їх до музичного досвіду, сприяє формуванню музичних інтересів, світогляду та інтелекту. Безумовно, йому доволі складно дотримуватися в процесі аналізу музичного твору повної об'єктивності. Адже той, хто розповідає про музичний твір, завжди вкладає у свою розповідь елемент власного сприйняття твору.

Тобто можна говорити тільки про ступінь суб'єктивності під час аналізу і про свідоме ставлення до неї як до важливого елементу, що збагачує сприйняття музики. При цьому така суб'єктивність має бути щирою, а не надуманою. Тільки щирість суджень учителя може викликати в учнів позитивну реакцію у відповідь і спонукати їх до творчого пізнання музики [19, с. 20].

Розглядаючи призначення художньо-педагогічного аналізу, можна виділити такі його функції в навчальному процесі:

- інформаційно-пізнавальну (передбачає залучення школярів до цілісно-образного пізнання світу);

- мобілізаційну (виявляється у здатності вчителя музики здійснювати дидактичну переробку навчального матеріалу відповідно до рівня розвитку учнів, для підвищення якості засвоєння знань);

- розвивальну (надає вчителю можливість керувати музичним розвитком школярів шляхом застосування різних методів викладання відповідно до вікових особливостей учнів, створювати проблемні ситуації, які вимагають від них самостійного та аналітичного мислення);

- орієнтаційну (виявляється у спрямованості особистості вчителя, її мотивах та ідеалах);

- культурологічну (надає можливість вчителю музики розвивати художню культуру учнів, формулювати їх інтерес до пізнавальної в галузі музичного мистецтва, активізувати художнє мислення та розумову самостійність, формувати ціннісні орієнтації);

- дослідницьку (виявляється у творчій роботі з учнями, вмінні поставити і провести педагогічний експеримент, узагальнювати музичний досвід і постійно вдосконалювати свою виконавську майстерність);

- гедоністичну (дозволяє акцентувати роль естетичної насолоди під час сприйняття творів мистецтва).

Висновки. Таким чином, художньо-педагогічний аналіз стає головним засобом педагогічного керівництва процесом музичного навчання і виховання школярів. Він пронизує увесь навчальний процес, виявляється на всіх етапах навчання, що дозволяє розглядати його як найсуттєвіший засіб у системі «музика-вчитель-учень».

Урахування цих особливостей дозволяє організувати цілісність та ефективність навчального процесу в його триєдиному завданні: забезпечити знаннями, навчити способами їх отримання і застосування, виховати творчу особистість, здатну до активної продуктивної діяльності у просторі сучасної художньої культури. Їх творчий розвиток відбувається не тільки у навчальному процесі, а й під час постійного спілкування з відомими митцями України, участі в різноманітних концертах і конкурсах.

Зазначимо також, що традиційне застосування індивідуальних форм навчання дозволяє постійно спостерігати за розвитком студентів, бачити їх досягнення і вади, вчасно коригувати рівень виконавської підготовки.

Література:

1. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании.– Изд. 2-е. Москва, 1973.

2. Благой Д. Д. В классе А. Б. Гольденвейзера. Москва: Музыка, 1986. 214 с.
3. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве: избр. высказывания Исполнительское искусство зарубежных стран: сб. статей / сост. и ред. Г. Эдельмана; предисл., примеч. и перевод с нем. Г. Когана. Москва: Музгиз, 1962. Вып. 1. С. 141–175.
4. Вицинский А. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением (Секреты фортепианного мастерства). Москва: Классика-XXI, 2004. 98 с.
5. Гусейнова Л. В. Формування готовності майбутніх учителів музики до інструментально-виконавської діяльності: автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання». Київ, 2005. 20 с.
6. Каган М.С. Философия культуры. СПб: ТООТК «Петрополис», 1996. 416 с.
7. Коган Г. У врат мастерства. Москва: Музыка, 1969. 75 с.
8. Корто А. О. О фортепианном искусстве. Статьи, материалы, документы. Москва: Музыка, 1965. 363 с.
9. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений М.: Музыка, 1967. 286 с.
10. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М.: Классика-XXI, 2003. 127 с.
11. Михайлов М. П. Этюды о стиле в музыке / М. П. Михайлов. – Л. : Музыка, 1990. – 288 с.
12. Петько Л. В. Формування професійно орієнтованого іншомовного навчального середовища в умовах університету для студентів спеціальності «Музичне мистецтво» (на прикладі вірша Мері Ховітт «Павук і Муха») Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Педагогічні науки: зб. наук. пр. Вип. 1. Бердянськ : ФО-П Ткачук О.В., 2016. С. 184–190.
13. Петько Л.В. Шляхи формування іншомовної соціокультурної компетенції студентів мистецьких спеціальностей ВНЗ у процесі фахової підготовки. Проблеми підготовки сучасного вчителя: зб. наук. пр. УДПУ ім. Павла Тичини / [ред. кол.: Побірченко Н.С. (гол.ред) та ін.]. Умань : ПП Жовтий О.О., 2012. Вип. 6. Ч. 3. С. 57–62.
14. Петько Л.В. Виховний і професійний аспекти музично-педагогічної спрямованості навчання іноземної мови студентів ВНЗ у системі музично-педагогічної освіти. Музыка та освіта : наук.-метод.журнал / засн. МОН України, НАПН України, Київська дитяча академія мистецтв ; гол.ред. Л. М. Масол. Київ : Педагогічна думка, 2013. № 3. С. 14–18.
15. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура: Монография. М.: Советский композитор, 1975. 202 с.
16. Ройтерштейн М. И. Основы музыкального анализа. М.: Владос, 2001. 114 с.
17. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М.: Музыка, 1984. 214 с.
18. Щолокова О.П. Новітні підходи та технології у професійній підготовці вчителя мистецьких дисциплін. Innovative processes in education: Collective monograph. – АМЕЕТ Sp. z o.o., Lodz, Poland, 2017. P. 238–246.
20. Щолокова О. П. Модернізація фахової мистецької освіти у контексті сучасних гуманістичних ідей. Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти : [зб. наук. праць]. – Київ: НПУ, 2007. Вип. 4 (9). С. 11–15.
21. Pet'ko L.V. Formation of professionally oriented foreign language teaching environment in the conditions of university for students of art specialties. Economics, management, law: problems of establishing and transformation: Collection of scientific articles. Psychology. Pedagogy and Education. – Al-Ghurair Printing & Publishing LLC, Dubai, UAE, 2016. P. 395–398.
22. Radwan Nassib, Shcholokova Olga. Methodological means of forming performance skills in teacher-violinist in the process of professional preparation підготовки Intellectual Archive. – Toronto: Shiny Word.Corp. (Canada). 2018. (January/February). Vol. 7. No. 1. PP. 108–119.
23. Shcholokova O. P. Art and pedagogical designing as a means of improvement of music teacher's professional preparing. Economics, management, law: socio-economical aspects of development: Collection of scientific articles. Vol. 2. Edizioni Magi, Roma, Italy. 2016. P. 265–268.

24. Shcholokova O.P. Modern views on piano learning system in the teaching future Musician-teacher. Science and education: trends and prospects: Collection of scientific articles. – Aspekt Publishing of Budget Printing Center, Taunton, United States of America, 2018.
25. Shcholokova Olga, Ding Yun. Pedagogical Principles of Young Pupils' Music Culture Formation in Piano Teaching Process. Intellectual Archive. 2015. Volume 4. No. 6 (November). Toronto: Shiny Word Corp., 2015. PP. 160–169.
26. Shcholokova Olga, Wang Xue Modern Views on the problem Piano tone production in the musical-pedagogical literature. IntellectualArchive. Toronto: Shiny Word.Corp. (Canada). 2016. November/December. Vol. 5. No. 6. PP. 81–90.

Анотації

УДК: 378.016:780.616.432

Щолокова О. Ф. Основні тенденції фортепіанної підготовки педагога-музиканта у вищих мистецьких закладах освіти.

Автор висвітлює сучасні погляди на проблему фортепіанної підготовки педагогів-музикантів у вищих мистецьких закладах освіти, розкриває сутність їх музично-виконавської діяльності. Зазначається, що така діяльність здійснюється у двох напрямках: формуванні виконавського досвіду і розвитку умінь здійснювати музично-педагогічний аналіз фортепіанних творів. Урахування цих особливостей дозволяє організувати цілісність та ефективність навчального процесу в його триєдиному завданні: забезпечити знаннями, навчити способами їх отримання і застосування, виховати творчу особистість, здатну до активної продуктивної діяльності у просторі сучасної художньої культури.

Ключові слова: педагог-музикант, фортепіанна підготовка, мистецькі заклади освіти, виконавська діяльність

Щёлокова О.Ф. Основные тенденции фортепианной подготовки педагога-музыканта в высших музыкально-учебных заведениях.

Автор освещает современные взгляды на проблему фортепианной подготовки педагогов-музыкантов в высших художественных учебных заведениях, раскрывает сущность их музыкально-исполнительской деятельности. Отмечается, что такая деятельность осуществляется в двух направлениях: формировании исполнительского опыта и развития умений осуществлять музыкально-педагогический анализ фортепианных произведений.

Учет этих особенностей позволяет организовать целостность и эффективность учебного процесса в его триединой задаче: обеспечить знаниями, научить способам их получения и применения, воспитать творческую личность, способную к активной продуктивной деятельности в пространстве современной художественной культуры.

Ключевые слова: педагог-музыкант, фортепианная подготовка, художественные образовательные учреждения, исполнительская деятельность

Shcholokova Olga. The main tendencies of piano teacher-musician training in higher educational institutions in arts.

The author highlights contemporary views on the problem of piano training of music teachers in higher educational institutions in arts, reveals the essence of their musical and performing activities. It is noted that such activity is carried out in two directions: the formation of performing experience and the development of the ability to perform a musical and pedagogical analysis of piano pieces. The account of these features allows to organize the integrity and efficiency of the educational process in its triune task: to provide knowledge, to teach methods of their obtaining and application, to develop a creative person capable of active productive activity in the space of contemporary art culture.

Key words: teacher-musician, piano training, education institutions in art, performing activities.

Topical issues of education

Collective monograph

Copyright © 2018 by the authors
All rights reserved.

Passed for printing 15.05.2018. Appearance 16.05.2018.
Format 60x84/16.
Conventional printed sheets 17,0. Circulation 300 copies. Order 26.
Pegasus Publishing, Lisbon, Portugal, 2018

ISBN 978-972-8356-9-82