

МОВЧАНЮК Н. А., ГАРАЩЕНКО Г. А. Проблемы формирования личностных черт студентов во время обучения иностранному языку.

В статье рассматриваются проблемы формирования личностных черт студентов во время иностранному языку. Освещаются сущность и задание личностного подхода как к изучению иностранного языка, так и к иностранному языку.

Ключевые слова: формировать, личностные черты, личностный подход, социально-психологические особенности, иностранный язык.

MOVCHANYUK N. A., GARASHCHENKO R. A. The problems of moulding students' personal characteristics while teaching a foreign language.

The article deal with the problems of forming students' individual characters during the process of teaching a foreign language. The essence and the tasks of the personal approach to both learning and teaching a foreign language are highlighted.

Key words: to mould, personal characteristics, individual character, individual approach, socio-psychological peculiarities.

**Мозгальова Н. Г.
Національний педагогічний університет
імені М. П. Драгоманова**

ВИТОКИ СТАНОВЛЕННЯ ТЕОРІЇ ТА МЕТОДИКИ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ

У статті в історичній послідовності проаналізовані витоки становлення сучасної теорії і методики фортеп'яної підготовки.

Ключові слова: методичні принципи, фортеп'яне навчання, композитори, педагоги, педагогічні погляди.

Оновлення системи освіти в Україні спрямоване на підвищення рівня фахової підготовки спеціалістів для загальноосвітньої школи. Саме система освіти повинна сприяти процесу пристосування фахівців до нових умов життя і праці, у зв'язку з чим перед вищою школою постає необхідність впровадження ефективних форм і методів навчання. Традиційна система фортеп'яної підготовки вчителів музики має багатий досвід застосування у навчально-виховному процесі кращих надбань педагогів 19-20 сторіччя. Але історія становлення теорії та методики фортеп'яної підготовки як науки на сьогоднішній день залишається мало дослідженою сферою. Так, вивченню історичного розвитку європейського фортеп'яно-виконавського мистецтва присвячені роботи А. Алексєєва, Н. Кашкадамової, М. Мільштейна, Г. Ципіна. Проект історико-аналітичного дослідження основних тенденцій розвитку української фортеп'яної школи

20 століття та узагальнення науково теоретичних, методичних досягнень її представників надано в дослідженні Н. Гуральник.

Мета статті полягає в ознайомленні з найкращими методичними доробками видатних музикантів минулих століть та узагальнення їх основних положень.

Методика фортепіанної підготовки у своєму теперішньому вигляді є результатом спеціальних досліджень і узагальнення передового досвіду в цій галузі, не тільки сучасного, але й минулого. З'явилася ця наука ще в середні віки, але активне її становлення почалося з кінця 19 століття. Вже з середини 16 ст. набуло поширення систематичне навчання інструментальної музики, про що свідчить поява спеціальних трактатів-посібників інструментальної гри і композиції, призначених для навчання майбутніх музикантів. З них ми можемо довідатись про методику підготовки музикантів та звичні для того часу прийоми гри на органі та клавесині. Навчальний посібник монаха Томаса де Санта Марія "Мистецтво гри фантазій" був першим дослідженням клавірної техніки й виконавства. В ньому, відповідно до естетичних вимог того часу, висвітлюються питання пальцювання, виконання прикрас, каденцій, а саме головне – навчання мистецтву імпровізації, на основі пристойного вивчення гармонії і контрапункту. Виходячи із пануючої тоді установки на виховання різнобічно розвиненого музиканта, що вміє творити, виконувати та імпровізувати, Хуан Бермудо у трактаті "Міркування про музичні інструменти" вперше детально висвітлює процес навчання гри на органі та інших клавішних інструментах. Детальні настанови щодо виконання мордентів і трелей на клавішних інструментах подано у "Граматичі музикальній" М. Ділецького. Автор ґрунтовно висвітлює питання типізованих характеристик руху, фразування, ритмічної орнаменталізації і ліг, наголошує на винятковій ролі органа у навчанні музиканта, дає приклади інструментальної обробки пісенних мелодій. Відображаючи багатопланову діяльність музикантів тієї пори, франсісканський монах Діруті у трактаті "Трансільванець" чітко розмежовує сфери органного і клавірного виконавства як мистецтва духовного і світського, а також розрізняє і манеру гри на різних клавішних інструментах, коли за допомогою рухів рук "можна надати танцям більше грації" [1, с. 19]. Тому у 17 ст. з'являються керівництва присвячені тільки методиці навчання гри на клавесині. "Розквіт французького клавесинізму-пише Д. Алексєєв – виявився не тільки у сфері творення музики, але й у виконавському і

педагогічному мистецтві” [1, с. 32]. Про пошуки більш раціональних прийомів гри, постави виконавця, аплікатури в порівнянні з аплікатурою, заснованій на перекладанні середніх пальців, свідчать дослідження Жана Дені “Трактат про настройку спінета та порівняння його звучання з вокальною музикою” і французького лютніста М. Сен-Ламбера “Клависинні принципи”. В останній роботі звертають на себе увагу цікаві думки з приводу удосконалення методики навчання, індивідуального підходу до учня, необхідності виховання любові до музики, а також деякі зауваження щодо виконавської естетики того часу, наприклад “у виборі прикрас надається повна свобода” та ін. [1, с. 32].

Але найбільш значущим можна вважати трактат Ф. Куперена “Мистецтво гри на клавесині”, в якому систематизовані характерні виконавські принципи французьких клависиністів і подано методику ретельного розучування раніше написаних і у всіх деталях продуманих творів. Автор наполягає на необхідності виконання всіх деталей тексту для створення належного враження на людей, які мають гарний смак, а також надає багато цікавих педагогічних порад, що не втратили свою цінність і тепер. Методичні принципи французьких клависиністів, що лежали в основі виховання рухових навичок, зібрані і найкраще сформульовані Ж. Ф. Рамо в теоретичній праці “Методика механічного пальцювання”. В ній пропонується використання мілкої пальцевої техніки в межах відносно незначного діапазону інструмента; новий аплікатурний прийом підкладання першого пальця, що пов’язано з появою в його творах більш розвинутої фактури; визначено головну мету клавесиніста – вміння тонко, зі смаком виконувати в мелодії орнаментику; запропоновано методи боротьби з шкідливими м’язовими напруженнями. Серед найбільш дієвих установок Рамо необхідно відзначати відстоювання ним величезних можливостей розвитку природних задатків виконавця за умови наполегливої усвідомленої праці. Таким чином, запропонована Рамо і Купереном методична система рухових принципів була передовою для свого часу, відображала прогресивні тенденції технічного виховання учнів і впровадження в педагогічне мистецтво наукового методу мислення.

Як свідчить аналіз історико-педагогічних джерел [1; 2; 3; 4; 5], вагоме підґрунтя для становлення методики навчання гри на клавішних інструментах становили навчально- методичні праці Г-С. Льоляйна “Клавікордна школа”, Д. Келнера “Методичний досвід” та “Настанови у

написанні генерал-басу”, В. Манфредіні “Правила гармонічні і мелодичні для навчання музики”, Ф.-В. Марпурга “Мистецтво гри на клавирі” та “Керівництво до клавирної гри”, Й. Рельштаба “Керівництво для клавіристів” та І. Фукса “Метода навчання фортепіано” в яких виявились музично-виховні та освітні тенденції старовинної клавирно-фортепіанної педагогіки.

Справжньою школою для музикантів кінця 18-початку 19 століття були твори і методична праця Ф. Е. Баха “Досвід мистецтва гри на клавирі”. “Цю працю не можна розглядати як узагальнення тільки власного досвіду одного музиканта – зазначає А. Алексєєв. – Її відзначає прагнення до синтезу кращих досягнень різних національних виконавських шкіл” [1, с. 97]. Вважаючи імпровізацію найбільш безпосередньою формою передачі почуттів, композитор у своїй методиці багато уваги приділив розвитку імпровізаційних умінь, формуванню навичок “співу на фортепіано”. Одним з найкращих пам’ятників фортепіанної педагогіки часів музичного класицизму було опубліковане І. Гумелем “Грунтовне і практичне керівництво з фортепіанної гри з перших занять до повної завершеності”. Відбиваючи основні погляди автора на виконавське мистецтво, в ньому обгрунтовано негативне ставлення до пануючого багаточасового механічного тренування; розмежовано поняття “правильного і гарного виконання”; розвинуто ідею про співвідношення у музичному виконавстві раціонального і інтуїтивного, ремісничого та мистецького. Педагогічні засади М. Клементі, з ім’ям якого пов’язаний новий етап розвитку теорії і методики фортепіанної підготовки, відбито у двох методичних працях. В них відомий віртуоз вперше звертає увагу на принципи якісного фортепіанного звуковидобування та розвиток навичок педалізації, наполягає на необхідності постійної підтримки в учнях цікавості до навчання. Здобутки класичної доби у сфері виконавського мистецтва підсумувала остання методична робота цього часу “Клавирна школа” Д. Тюрка. В ній, згідно з тенденціями епохи, проблеми навчання гри на фортепіано розглядаються в контексті всебічного музичного навчання і виховання, коли кожний кваліфікований музикант характеризувався перш за все “професійним універсалізмом та різноплановістю практичних вмінь та навичок” [5; с. 10].

На початку 19 ст. в центрі уваги більшості авторів методичних посібників фортепіанного навчання знаходився технічний розвиток учня, в зв’язку з чим виникає багато збірників етюдів і вправ. В цей період досягає

свого апогею захоплення пальцевою муштрою, багаточасовим тренуванням, апаратами та іншими механічними пристосуваннями. Виняткове значення технічної підготовки і ролі наставника у цьому процесі підкреслювали відомі піаністи, методисти, композитори Ф. Вік, К. Черні, Тальберг, І. Мошелес. Так, у фундаментальній педагогічній праці К. Черні “Повна теоретична і практична фортепіанна школа”, вперше у фортепіанній методичній літературі ретельно розробляється система щоденного тренування в гамах, що стала традиційною в методиці багатьох педагогів. Слід наголосити, що роботу над гамами К. Черні вважав найкращим засобом оволодіння віртуозністю. Він прагнув навчити в швидких звукових послідовностях різним видам туше і динамічним відтінкам, рекомендував вчити гами *legato staccato crescendo diminuendo*. Будучи учнем Бетховена К. Черні втілював у навчання деякі його принципи, наприклад: при виконанні співучої мелодії радив відмовитись від чисто пальцевої гри і добиватися необхідного туше “шляхом використання повної ваги руки і внутрішнього невидимого тиску на клавіатуру” [4; с. 56]. Пов’язуючи вироблення технічних навичок з художніми завданнями, автор робить спробу визначити, для яких художніх цілей слід використовувати ті чи інші динамічні відтінки і які прийоми можуть бути для цього рекомендовані. Розглядаючи проблеми інтерпретації у тісному взаємозв’язку із стильовими особливостями музичних творів, автор наполягає на необхідності розвивати вміння серйозно і планомірно працювати, виховувати дисципліну думок і почуттів. З цього приводу заслуговують на увагу робота Ф. Віка “Фортепіано і спів” та методична праця Тальберга “Мистецтво співу на фортепіано”. Щодо останньої А. Алексєєв зазначає: “Достатньо співставити його методичні погляди з цитатами із керівництва Гумеля і Черні, щоб переконатися в пріоритетності напрямків підготовки фахівців на основі рухово-кантиленних принципів, що було прогресивним в порівнянні з авторами попередніх керівництв” [1; с. 156]. Зробивши значний крок на шляху розкріпачення ігрового апарату, визначивши основні принципи “співучого” звуковидобування і фразування, Тальберг одним з головних завдань фортепіанної підготовки вважав навчання співу на фортепіано на основі відпрацювання навичок самоконтролю та розвитку духовно-емоційної сфери. Педагогічні міркування багатьох видатних майстрів виконавського і педагогічного мистецтва узагальнено в педагогічній праці Ф. Фетіса і І. Мошелеса “Метод методів для фортепіано”. Відмовившись від

деяких застарілих поглядів в галузі фортепіанного навчання, автори достатньо аргументовано відстоюють необхідність перегляду існуючих аплікатурних принципів і наголошують на запереченні єдиних для всіх рухових прийомів і визнання права за кожним індивідуального вирішення технічних проблем. В керівництві наводяться різні точки зору на використання деяких рухових прийомів, вибір яких обумовлений художніми завданнями, що стоять перед виконавцем.

Отже, незважаючи на пріоритетність технічного розвитку у методиці фортепіанної підготовки того часу, видатні педагоги та виконавці розглядали його в тісному взаємозв'язку з художнім і духовним вихованням учня, що свідчить про формування в методичних працях цього періоду деяких важливих положень передової естетики музично-педагогічного мистецтва, які були інтенсивно розвинуті в другій половині 19 століття.

“Своєрідність фортепіанного виконавства Ф. Шопена наклала відбиток на заняття з учнями, привела його до власної, і в головних рисах цілком нової методики навчання” – пише Н. Кашкадамова [3; с. 8]. Від своїх попередників він ввібрав тільки ті здобутки, які були близькими до його власного стилю, а саме: класичні традиції у методиці Клементі й Крамера, фортепіанний стиль творчості Гуммеля і Мошелеса. Судячи з методичних нотаток, відомих під назвою “Методи” Шопена, автор усвідомлював новаторський зміст своєї методики фортепіанної підготовки, який полягає у новому підході до початкової музичної освіти, організації та розвитку піаністичного апарату, направленою на розуміння і відтворення змісту музики та глибоке емоційне її осягнення. В технічному плані його методика відрізнялась від пануючих в той час методів механічного визубрювання і ґрунтувалась на принципі використання індивідуальних особливостей пальців для досягнення звуку визначеної якості. З ім'ям Шопена в значній мірі пов'язано і відродження старовинної аплікатури-перекладання крайніх пальців, використання різнобічних кистьових рухів, що відкривало нові можливості в галузі аплікатури. Активізуючи фантазію піаніста, схильність до імпровізаційності у виконанні, Шопен виховував творче ставлення до інтерпретації, яка залежатиме від стилю та змісту музики.

Значний вклад у методику фортепіанної підготовки зробив Ф. Ліст, основним завданням якої вважав введення учнів у світ мистецтва, пробудження в них мислячих художників, що усвідомлюють високі завдання артиста, здатних цінувати прекрасне. Багато цінних свідчень про

заняття Ліста містить книга А. Буасьє “Педагогіка Ліста” (видання записок, складених автором у 1832 р.), та праця Л. Рамана “Ф. Ліст”, в яких висвітлюються різноманітні погляди піаніста на питання мистецтва, психології, філософії. Так він вважав, що характер виконання піаніста і здатність його впливу на аудиторію багато в чому залежить від діяльності внутрішнього слуху, вміння встановлювати інтенсивні інтонаційні зв'язки – арки під час виконання. Як педагог, він робить важливий методичний висновок про те, що техніка народжується з “духу”, а не із “механіки”, а процес тренувальних вправ полягає у вивченні труднощів, їх аналізі. Запропонувавши звести фактурні труднощі до фундаментальних формул, володіючи якими піаніст зможе досягти неабиякої майстерності, він розподілив їх на чотири класи-октави і акорди, тремоло, подвійні ноти, гами і арпеджіо, почавши свою класифікацію з крупної техніки, що суперечило панувалим тоді педагогічним принципам.

Педагогічні погляди Р. Шумана, викладені в його “Домашніх і життєвих правилах для музикантів” у вигляді афоризмів, вирізняються широтою питань з етичного та естетичного виховання. Відстоюючи серйозне мистецтво, автор критикує салонне направлення у виконавстві і захоплення “технікою заради техніки” у навчанні і прагне до того, щоб учні усвідомили зв'язок мистецтва з оточуючою дійсністю на основі набуття глибоких і різнопланових знань. “Саме у вихованні музиканта-художника нового типу, що принципово відрізняється від модних віртуозів, Шуман бачив одно з дієвих засобів для підвищення музичної культури молоді, виконавців, слухачів” – зазначає А. Алєксєєв [1; с. 243]. Механічному школенню композитор протиставляє систему вправ, що заснована на всебічній активізації музичного слуху виконавця. Цікавою є пропозиція створювати їх переважно власноруч у вигляді імпровізованих прелюдій і тільки в окремих випадках запозичувати вправи з інших фортепіанних шкіл. На думку багатьох дослідників методично-педагогічні погляди Р. Шумана заклали основи передової сучасної методики фортепіанного навчання і стали основою психологічного направлення в фортепіанній педагогіці 19 століття.

Таким чином, за теоретико-методичними поглядами відомих композиторів дев'ятнадцятого століття Ф. Шопена, Ф. Ліста, Р. Шумана вибудовуються обриси моделі підготовки виконавців, “для яких головною

метою і змістом всієї діяльності стало здобуття успіху у фортепіанній грі” [3; с. 290].

Слід зазначити, що протягом 19 століття багато фортепіанних педагогів прагнуть удосконалити існуючу методику викладання фортепіано, зробити її більш гнучкою, ефективною і придатною для використання у практиці загального музичного навчання і виховання. “Заняття деяких видатних педагогів виходять за рамки власне інструментального уроку-зазначає Г. Ципін – носять іноді синтетичний характер, набувають дійсного музично-енциклопедичного змісту” [5; с. 18]. Концепція загального музично-естетичного виховання і навчання у фортепіанному класі знайшла своє відображення у фундаментальній праці А. Гензельта “На багатолітньому досвіді засновані правила викладання фортепіанної гри”. Незважаючи на те, що автор висвітлює широке коло питань фортепіанної педагогіки і виконавства він акцентує увагу на теоретичному обґрунтуванні головної мети фортепіанного уроку – ретельному вивченні музичного матеріалу, роздумами над ним, формуванні вміння самостійно орієнтуватися у питаннях форми, стилю, техніки. Погляди А. Гензельта стосовно розвитку самостійності та ініціативності учнів, надання художньої змістовності та пізнавальної направленості уроку у фортепіанному класі. знайшли підтримку у деяких його колег, зокрема в трактаті Н. Фінагіна “Музична грамати́ка, або Новий спосіб вивчення правил музики для гри на фортепіано”. З його точки зору, цільовою установкою навчання у фортепіанному класі повинно стати вироблення в учнів техніки читання з аркушу, активізація музичного мислення, розвиток художніх здібностей і духовно-емоційної сфери.

Серед значних методичних праць даного періоду слід відзначити курс Г. Бюлова “Інтерпретація фортепіанної музики”, прочитаний в консерваторії Франкфурта, праці Г. Ерліха “Як необхідно екзерсуватися на фортепіано” та К. Вейтцмана “Історія фортепіанної гри”. В кінці 19 століття М. Курбатов в роботі “Декілька слів про художнє виконання на фортепіано”, присвяченій питанням фортепіанного мистецтва, писав: “Ідеальне виконання – це серйозно продумана і глибоко відчута думка композитора, засвоєна до того, як зробилась особистим досягненням виконавця, і відтворена їм на інструменті саме так, як вона звучить в його уявленні в даний момент” [2; с. 13]. Автор зауважує на необхідності виховання чуття правди і віри у

виконавця, на розвиток вміння зосереджуватись під час гри, підкреслює небезпеку “усвідомлених рухів” і звертає увагу на роль слуху при виробленні технічних навичок. Він наголошує, що “Художніми прийомами слід користуватися неусвідомлено, добираючи доцільні рухи за допомогою слуху... Але якщо на деякі процеси неможливо впливати безпосередньо, необхідно шукати інші підходи і шляхи усвідомленого управління підсвідомими процесами” [2; с. 5]. Слушною є думка автора щодо розширення сфери фортепіанної підготовки за рахунок виховання високої культури та етичності, сили волі, уваги і характеру.

Підсумовуючи вищезазначене можна зробити висновок, що суттєво розходячись в поглядах на багато часткових проблем фортепіанної техніки, більшість фортепіанних методик виходило з одних і тих же принципів, що дозволяє нам розглядати їх як єдину “стару” школу фортепіанної гри.

Використана література:

1. *Алексеев А.* История фортепианного искусства : в 3-х ч. – Ч. 1 и 2. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1988.
2. *Баренбойм Л.* Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Л. : Музыка, 1969. – 228 с.
3. *Кашикадамова Н.* Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : навч. посібник. – Т. : СМП “Астон”, 1998. – 300 с.
4. *Мильштейн Я.* Вопросы теории и истории исполнительства. – М. : “Сов. комп.”, 1983. – 261 с.
5. *Цытин Г. М.* Обучение игре на фортепиано. – М. : “Просвещение”, 1984. – 173 с.

МОЗГАЛЬОВА Н. Г. *Истоки становления теории и методики фортепианной подготовки.*

В статье в исторической последовательности проанализированы истоки становления современной теории и методики фортепианной подготовки.

Ключевые слова: *методические принципы, фортепианное обучение, композиторы, педагоги, педагогические взгляды.*

MOZGALOVA N. G. *Source becomings of theory and method of piano preparation.*

In the article the sources of becomings modern theory and method of piano preparation are analysed in a historical sequence.

Keywords: *methodical principles, piano teaching, composers, teachers, pedagogical looks.*