

Міністерство освіти і науки України
Український державний університет імені Михайла Драгоманова

**ТРАНСДИСЦИПЛІНАРНИЙ ВИМІР
ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ
МИСТЕЦЬКОГО ПРОФІЛЮ**

Колективна монографія

II частина

Київ
Вид-во “Світ знань”
2023

УДК 378.091.3:37.011.3-051]:7

Т 65

*Рекомендовано до друку Вченою радою факультету мистецтв
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова
(протокол № 1 від 26 вересня 2022 р.)*

Рецензенти:

В. М. Лабунець, доктор пед. наук, професор, декан педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка;

Д. Г. Юник, доктор пед. наук, професор кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського;

Е. М. Кучменко, доктор історичних наук, професор Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Автори: *Л. Байда, Т. Бодрова, Т. Бондар, Т. Борова, В. Буханевич, Ван Кань, І. Глазунова, Н. Горбатенко, Т. Гризоголова, Ж. Дьоміна, Н. Дуб'юк, О. Єременко, І. Коваленко, А. Литвак, Лю Шуай, О. Матвієнко, О. Мельник, І. Міхнєва, Т. Олефіренко, Л. Паньків, Г. Савчук, Л. Степанова, Сью Вейвей, Сью Цін, І. Топчієва, В. Федоришин, О. Хоружа, Л. Чинчева, П. Шевчук, О. Шевченко, Ян Чаншен.*

Т 65

Трансдисциплінарний вимір підготовки фахівців мистецького профілю : колективна монографія. Ч. 2 / Байда Л. та ін. ; за заг. ред. А. Козир, В. Федоришина. – Київ : Вид-во “Світ знань”, 2023. – 367 с.

ISBN 978-966-7742-27-0

У II частині монографії представлений методичний інструментарій трансдисциплінарної підготовки фахівців у галузі мистецької освіти. Виокремлено етнокультурний контекст викладання навчальних дисциплін у закладах вищої мистецької освіти. Визначена система культурологічного висвітлення національного мистецтва, основою якого є глибоке проникнення до образної сутності, до особливостей відтворення національної ментальності в мистецтві. Обґрунтовані основні напрямки мистецької освіти, що зафіксовані в освітньо-наукових моделях. Монографія призначена для науково-педагогічних працівників, аспірантів, магістрантів і студентів вищих навчальних закладів мистецької освіти, вчителів музичного мистецтва, музичних педагогів.

УДК 378.091.3:37.011.3-051]:7

ISBN 978-966-7742-27-0

© Колектив акторів, 2023
© Вид-во “Світ знань”, 2023

Розділ I

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ІНТЕГРАТИВНОГО НАВЧАННЯ У СФЕРІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Таміла Гризоглазова, Людмила Паньків

ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ МІЖПРЕДМЕТНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

Пошуки шляхів оптимізації фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва обумовлюють ідеї міжпредметних зв'язків, де дисципліни програми взаємодоповнюються у процесі навчання студентів, що передбачає відповідний взаємовплив, дозволяє синтезувати знання, накопичувати нові емоційно-естетичні уявлення, органічно поєднувати знання, уміння і навички.

Про необхідність міжпредметних зв'язків у фаховій підготовці студентів вищих навчальних закладів наголошувалось в дослідженнях Г. Батуріна, Н. Борисенко, С. Богомаз-Назарової, О. Глобіна, М. Гуревича, Г. Дутки, М. Козяра, Д. Коломійця, Ю. Кузя, В. Максимової, Л. Мороза, Л. Романишиної, М. Фіцули, В. Ягупова та ін., у контексті фахового навчання майбутніх вчителів музичного мистецтва ці питання висвітлювалися у працях Е. Абдуліна, О. Кузнєцової, І. Малашевської, О. Ростовського, Г. Падалки, О. Рудницької, Н. Тарарак, О. Щолокової та інших. З різних позицій науковці зазначають, що результатом міжпредметних зв'язків у навчальному процесі має бути міжпредметна

компетентність, що сприятиме формуванню професійної компетентності майбутнього фахівця.

Міжпредметні зв'язки в музично-виконавському процесі мають дидактичне значення: підвищують свідомість студентів у засвоєнні знань, забезпечують набуття музично-виконавських умінь, впливають на їх внутрішню взаємопов'язаність, активізують пізнавально-пошукову діяльність майбутніх учителів, збагачують зміст музичного навчання, значно підвищують якість отриманих знань та умінь, результативність фахової підготовки загалом. Поряд із цим, міжпредметні зв'язки є одним із суттєвих чинників розвивального навчання, яке сприяє формуванню якісних новоутворень – міжпредметних знань і умінь, розвитку самостійності, критичного мислення, креативності й особистісному фаховому зростанню студентів.

Художня інтерпретація як інтегральне утворення вимагає оволодіння музично-теоретичними, музично-історичними знаннями, уміннями аналізувати, синтезувати, розуміти семантику музичної мови, жанрово-стильові особливості, що створює передумови кращого усвідомлення музично-образного змісту твору та його звукового втілення. Таким чином, кожен навчальний предмет блоку фахових дисциплін вносить свій внесок у формування музично-виконавської компетентності студентів.

О. Горбенко зазначає, що “музично-виконавська компетентність майбутнього вчителя музики, як динамічно інтегрована система, формується через засвоєння різних видів і форм музично-виконавської діяльності, основою якої є аналіз-інтерпретація як спосіб пізнання-розуміння внутрішньої сутності музичного твору, що інтегрує у собі ціннісно-орієнтовний, когнітивно-знанієвий, емоційно-емпатійний, операційно-дієвий, художньо-проектувальний, рефлексивно-оцінювальний компоненти й передбачає їхню творчу, індивідуально-особистісну реалізацію” [2, с. 85]. Тим самим учений підкреслює і значення міжпредметних зв'язків у формуванні музично-виконавської компетентності майбутнього фахівця.

Важливе значення для інструментально-виконавської підготовки студентів мають провідні ідеї, принципи загальної педагогіки, знання сучасних педагогічних технологій та їх

впровадження в музично-педагогічний процес навчання майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Педагогічна технологія – це проектування навчального процесу, засноване на використанні сукупності методів, прийомів і форм організації навчальної діяльності, що підвищують її ефективність та результативність.

Впровадження педагогічних технологій у процес інструментально-виконавської підготовки вимагає відходу від значної кількості пасивно-репродуктивних способів діяльності, визначає необхідність такої роботи з музичним матеріалом, згідно з якою з максимальною повнотою виявляється творча активність, самостійність та ініціатива студента, готовність до пошуку, зустрічі з новим і невідомим, спрямованість на досягнення успіху власними зусиллями.

Вибір педагогічної технології педагогом – це вибір стратегії та тактики навчання студентів, оптимальних умов для самопізнання, саморозвитку, самореалізації майбутніх вчителів музичного мистецтва.

У контексті означеного, особистісно-орієнтоване спрямування навчання націлене на новий якісний рівень інструментально-виконавської підготовки студентів. Метою такого навчання має бути повне розкриття особистісного, музично-творчого потенціалу кожного студента, який виступає активним суб'єктом навчально-виконавської діяльності. Тож, особистісно-орієнтоване навчання, спираючись на інтереси, музичні здібності та суб'єктний досвід, відкриває для студента можливості реалізації в різних видах навчальної, музично-виконавської діяльності.

Суть ідей особистісного підходу полягає у ствердженні суб'єктної ролі студента, визнанні його “головною фігурою всього освітнього процесу” [4, с. 32], активним учасником навчання, а не пасивним виконавцем, що вимагає відповідного спрямування навчального процесу в класі інструментальної підготовки.

Основні завдання проектування особистісно-орієнтованого навчання полягають у:

– постійному вивченні педагогом суб'єктного досвіду студента (інтересів, прагнень, уподобань, ідеалів, переконань, музичних

здібностей, самооцінки, знань, умінь та навичок) з метою максимального їх розкриття. Адже педагог спрямовує його, допомагає стати “проектувальником індивідуальної траєкторії... особистісного розвитку” [6, с. 34], самореалізації, повного розкриття музично-творчих здібностей, набуття ним власного “Я”. Протилежною щодо особистісно-орієнтованого підходу є авторитарна позиція педагога з переважанням методів натаскування, механічних неусвідомлених повторень його виконавських дій. Такий тип навчання не сприяє розкриттю потенційних, своєрідних можливостей і природної індивідуальності студентів;

– створенні особистісно орієнтованих ситуацій у навчанні – важливої умови особистісних проявів майбутніх вчителів музичного мистецтва. В таких ситуаціях перед студентом постають завдання та проблеми, які він має розв’язати, знайти причину власних помилок, недоліків у виконанні музичних творів. Іншими словами, в таких ситуаціях формується його суб’єктивний навчально-виконавський досвід; розвитку самостійності, ініціативи, творчої активності; створенні умов для досягнення кожним студентом рівня успішності, який реально можливий для нього у відповідний період навчання; розвитку рефлексії навчально-виконавської діяльності студента, яка спроможна забезпечувати можливість для саморозвитку, творчої самореалізації; створенні ситуацій діалогової взаємодії, співпраці, які сприяють розвитку ініціативи і самостійності студентів.

У результаті, особистісно-орієнтоване навчання націлене на особистісне зростання студента, розвиток його музично-виконавських здібностей, креативність, самореалізацію, а також створювати умови для повноцінного прояву особистісних здобутків.

Суттєве значення у процесі інструментальної підготовки має розвивальний характер навчання майбутніх учителів музичного мистецтва, орієнтований на розвиток художньої свідомості, професійного мислення, творчого самовираження. Розвивальне навчання активізує та забезпечує оптимальні умови для розвитку внутрішньої потреби до пізнання, самостійних дій, виконавського самовдосконалення. Зміст, принципи та методи розвивального навчання спрямовуються на досягнення найбільшої ефективності розвитку навчально-виконавських можливостей студентів.

Проблеми розвивального навчання в галузі музичної освіти розглядалися у працях Г. Ципіна, в яких вчений наголошував на необхідності широкого використання можливостей розвивального навчання та відходу від пасивних, репродуктивних методів. Аналогічні думки містяться в працях А. Каузової, І. Немикіної, Е. Федорович та інших педагогів-музикантів.

В основі розвивального навчання лежить суб'єктна активність студента, що виявляється в пізнавальній діяльності, розвитку фахових компетентностей, музично-виконавських здібностей. Важливим є не лише набуття знань, виконавських умінь, а вироблення здатності до постійного їх розвитку, критичного осмислення, творчого застосування в нових навчально-виконавських ситуаціях, самовдосконалення та самореалізації.

Сучасною музичною педагогікою визначено такі провідні принципи розвивального навчання в інструментальному класі:

1) “Збільшення обсягу навчального матеріалу, розширення репертуарних рамок за рахунок звернення до більшої кількості музичних творів, більшого кола художньо-стильових явищ” [11, с. 143].

2) “Прискорення темпів проходження навчального матеріалу – підвищення інтенсивності його засвоєння; відмова від непомірно довготривалих термінів роботи над музичними творами, установка на оволодіння необхідними виконавськими вміннями і навичками в стислі відрізки часу” [11, с. 143].

3) Збільшення міри теоретичного наповнення занять з музичного виконавства, “тобто відмова від “вузько цехового” трактування цих занять; використання в ході уроку ...більш широкого діапазону відомостей музично-теоретичного і музично-історичного характеру”, що інтелектуалізує урок, “збагачує свідомість виконавця розгорнутими системами уявлень й понять”, пов'язаних з конкретним музичним матеріалом [11, с. 144].

4) “Відхід від пасивних, репродуктивних способів діяльності, які мають широке розповсюдження; необхідність такої роботи з матеріалом, у якій з максимальною повнотою проявлялися б самостійність, творча ініціатива виконавця” [11, с. 144].

5) Принцип усвідомлення й осмислення процесу навчання та власних навчально-виконавських дій. Даний принцип передбачає спрямування педагогічних зусиль на усвідомлення студентом художньо-виконавської мети, вдумливу роботу над інтерпретацією музичного твору, мобілізацію уваги, музичного мислення; спонукання до творчих пошуків, продумування кожного моменту виконання, свідоме засвоєння знань, вироблення самостійного підходу до вивчення музичного матеріалу. Педагог, що керується цим принципом, має пробуджувати пізнавальну активність і свідомість студентів у процесі навчання.

6) Принцип проблемності у навчанні передбачає залучення майбутніх вчителів музичного мистецтва до розв'язання проблемних завдань, проблемних ситуацій. У ході пошукової діяльності студент спрямовує свої зусилля на знаходження необхідних способів виконання музично-виконавських завдань, робить висновки, порівняння. Розвивальна дія такого типу навчання значно підвищується. У ході вирішення проблем у студента розвивається пізнавальна активність, самостійне музичне мислення, музичні здібності, творчі уміння. Засвоєнні таким чином знання, уміння та навички, отримані в ході розв'язання проблемних завдань більш міцні, ніж набуті в умовах традиційного навчання. У подальшому такий студент вже буде самостійно бачити та вирішувати проблеми, які стоятимуть перед ним у процесі інструментально-виконавської підготовки.

7) Принцип активності передбачає творчу активність студентів у процесі навчання й виконання музичних творів. Одночасно це вимагає й активності педагога. Пасивний, байдужий педагог не зможе активізувати навчально-виконавську роботу майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Наголошуємо, що активність студента виявляється у ставленні його до навчання, пошуку вирішення проблемних завдань, прагненні подолати труднощі та досягти виконавської мети. В основі цього принципу лежить розуміння того, що без активних зусиль з його боку, процес навчання не матиме відчутних результатів. Оволодіння знаннями, виконавськими уміннями та навичками – це результат активної діяльності студента. Звідси й випливає, що активність є

важливим фактором навчання і розвитку майбутніх вчителів музичного мистецтва.

8) Принцип рефлексії. Дотримання цього принципу забезпечує безперервне усвідомлення, самоаналіз студентом власної навчально-виконавської діяльності та її результатів. Рефлексія – це шлях до самопізнання, самоорганізації, самоаналізу та співвіднесення своїх можливостей з тим, чого вимагає навчальна програма; спрямованість на самого себе, власні досягнення, визначення певних недоліків у роботі над музичними творами. Рефлексія сприяє розвитку критичного мислення, самостійності студентів, формує звички до осмислення власного досвіду музично-виконавської діяльності.

9) Принцип діалогічної взаємодії полягає у творчій співпраці. Рівноправний діалог стає механізмом саморозкриття індивідуальності студента, який вчиться самостійно міркувати, відстоювати свої думки, ставити запитання, бути ініціативним. Він сприяє забезпеченню позитивної мотивації до навчання, осмисленому сприйманню та інтерпретації музичних творів, розвитку творчої активності та самостійності. Створення педагогічних ситуацій діалогічної взаємодії є важливою умовою реалізації розвивальної стратегії навчання.

Досить ефективним і дієвим є впровадження у процес інструментальної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва технології проблемного навчання, яка передбачає розв'язання проблемних завдань та проблемних ситуацій завдяки активній пошуково-творчій, самостійній діяльності студентів, в результаті якої формуються нові знання, уміння і навички. Проблемні ситуації можуть бути створені на звичайному навчальному матеріалі. Наприклад, пошук виконавського втілення інтонаційного звучання, осягнення художньо-образного змісту музичних творів, відповідних засобів виконавської виразності тощо.

В умовах проблемного навчання педагог не подає все у готовому вигляді, а організовує пошук вирішення студентом проблемних запитань, розв'язання проблемних ситуацій, тобто:

- спрямовує студента на правильне розв'язання завдань;
- вказує на хибні шляхи, виявляє суть помилок і сприяє свідомій пошуково-творчій діяльності;

– надає студенту відповідну допомогу в ситуаціях розв’язання проблем, не позбавляючи його самостійності.

Серед методів проблемного навчання в умовах інструментальної підготовки студентів можна виділити наступні:

1. Частково-пошуковий метод (педагог створює проблемну ситуацію, залучає студента до її вирішення, спрямовує його пошукову діяльність та робить висновки).

2. Пошуковий метод (педагог формує проблему, а студент самостійно її вирішує).

3. Дослідницький метод, який передбачає, що студент самостійно виявляє проблему та розв’язує її.

Важливою умовою створення розвивального середовища та підвищення ефективності інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва є впровадження в освітній процес проектних технологій.

Проектні технології передбачають широке використання міжпредметних зв’язків як засобу активізації пізнавально-пошукової діяльності студентів, розвитку критичного мислення, самостійності майбутніх учителів. Суть проектної технології полягає в організації такого типу навчання, коли знання і навички набуваються студентами у процесі самостійного виконання художньо-творчих проектів, що дозволяє вирішити ту чи іншу навчально-виконавську проблему в результаті самостійних дій студента з обов’язковою презентацією проектів.

В інструментальному навчанні музично-творчим проектом може стати самостійне проектування інтерпретації певного музичного твору із його презентацією, тобто сценічним виконанням. Задля створення такого проекту студент має використовувати набуті знання та уміння, активно включатись у пізнавально-пошукову, самостійно-творчу діяльність, здобувати нові знання, знаходити необхідні способи виконавських дій. Таким чином, педагог створює “під час освітнього процесу такі умови, за яких його результатом є індивідуальний досвід проектної діяльності студента” [6, с. 150].

У процесі впровадження даної технології вирішується ціла низка завдань: розвивається здатність до самостійної пізнавально-пошукової діяльності, творчого мислення, самореалізації,

розширюється власний музично-виконавський досвід. Проектувальна діяльність дозволяє студенту виявити рівень сформованості своїх виконавських умінь, відповідних знань, які забезпечуватимуть реалізацію проєкту. Їх недостатність мотивує активність студента до оволодіння необхідними знаннями, удосконалення виконавських умінь. Означена діяльність значною мірою сприяє творчому саморозвитку, фаховому зростанню майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Процес створення проєкту передбачає осягнення художнього змісту музичного твору, його стильових та жанрових особливостей, глибоке проникнення в сутність композиторського задуму, створення власного інтерпретаційного проєкту. Спочатку ”виконавець повинен розв’язати основне питання: що в творі є головним, про що йдеться і як це головне виражено? Вже на першому етапі... побіжно вдивляючись у текст, ми дістаємо загальне уявлення про зміст твору, його характер та деякі особливості; зародився і в загальних рисах визначився попередній задум та ескізно намітився план роботи“ [11, с. 73].

Конкретизація змісту та роботи має розпочинатись із художнього аналізу музичного твору, в результаті якого необхідно визначити:

- художній зміст (характер), образи, асоціації;
- засоби музичної виразності (особливості мелодії, гармонії, ритму, артикуляції, динаміки тощо) з точки зору їх художнього значення у творі;
- будову, форму, жанр, стиль музичного твору.

“Художнє відкриття”, осмислення художньої інформації, проникнення в художню сутність музичного твору – важливий шлях до його розуміння. Тобто спочатку твір визріває у свідомості як художній проєкт, а потім матеріалізується у реальному звучанні. Процес інтерпретації має розпочинатись із інтонаційного втілення художнього образу. Для змістовного інтонування необхідно, щоб звуковий образ спочатку визрів у внутрішньо-слуховій уяві студента. Як стверджував Й. Гофман, “вся звукова картина повинна складатися в голові до того, як її передаватимуть руки” [3, с. 134]. Таким чином,

внутрішньо-звуковий образ зумовлює пошуки виконавських способів інтерпретації.

У подальшому відбувається творчий процес знаходження відповідного інтонаційного втілення у конкретному звучанні, осягнення логіки розвитку мелодичних ліній, ладових тяжінь, модуляцій, динаміки, агогіки, фразування, які в сукупності утворюють логіку інтонованого змісту, адже художнє інтонування вимагає осмислення всіх компонентів музичної тканини.

Звукова виразність є найважливішим виконавським засобом реалізації музично-художнього задуму. У процесі художнього проєктування студент має досягати якісного звучання, оволодівати відповідним туше, способами звуковидобування, осягаючи чарівний світ звуків, інтонацій, музичних образів.

Серйозної уваги потребує робота над фразуванням, яке синтезує засоби звуковидобування, динаміку, агогіку, артикуляцію тощо. Грамотне фразування перетворює музику в живу, осмислену, виразну мову. Тому, освоєння фразування становить суть всього процесу роботи над музичним твором. Студенту варто враховувати, що кращому розумінню фразування допоможе порівняння музики із людською мовою: так само як і мова, музика складається з нот (букв), мотивів (слів), фраз (речень). Якщо виконавець вимовлятиме окремі літери або слова, ніхто не зрозуміє сказаного і, тим більше, не відчує його характер. Окрім цього, необхідно визначати й логіку розвитку кожної фрази, кульмінацію.

Доцільним способом роботи над фразою є її вокалізація. Проспівуючи мелодію на одному диханні, студент зможе краще осягнути природну будову фрази в процесі її розвитку. У процесі створення виконавського проєкту студент самостійно опановує та усвідомлює роль гармонії у творі. Шляхом вслуховування в окремі гармонічні побудови, осягнення логіки, виразного смислу гармонічного розвитку, вчиться розуміти її значення у розкритті художнього образу.

Найбільш складною і тривалою є робота над усіма елементами музичної тканини, деталями, фрагментами. Робота над окремими фрагментами сприяє деталізації та поглибленню виконавського задуму, більш досконалому звучанню, оволодінню рухо-технічними

прийомами. Під час такої роботи для студента важливими є пошуки кращого варіанту інтерпретації. Для цієї стадії характерним має бути багаторазове повторення як окремих елементів твору, так і великих фрагментів. Мета кожного програвання – пошук відповідного звучання, виконавського прийому, доцільного руху. Поряд із цим, робота над окремими фрагментами твору має поєднуватись із цілісним його виконанням.

Разом з тим, музично-виконавський процес – це постійний оцінно-контролюючий процес. Слуховий самоконтроль коригує пошук виконавських дій, які відповідають оптимальному художньому втіленню музичного образу твору. Самоконтроль – це свідомий аналіз, контроль з боку студента власної навчально-виконавської діяльності, регулювання її ходу і результатів, виявлення і виправлення помилок, невірних дій та своєчасна їх корекція.

Робота на виконавським проєктом сприяє розвитку самостійного музичного мислення студента, яке охоплює всі рівні його створення. Так, студент здійснює самостійний аналіз музичних творів та результатів власного виконання, постійно оперує музичним матеріалом. На кожному етапі опрацювання стикається із новими художніми завдання та знаходить шляхи їх розв'язання. Постійне усвідомлення та осмислення всіх аспектів роботи над музичним твором є вихідним моментом для подальшого самостійного опрацювання.

Кожен момент самостійної роботи над виконавським проєктом потребує умінь здобувати необхідні знання, знаходити способи розв'язання навчальних завдань. Постійний пошук нових рішень, узагальнення нових знань, способів досягнення виконавської мети та перенесення у нові, нестандартні ситуації значно оптимізує процес створення художньо-творчого проєкту, і, разом з тим, інструментально-виконавської підготовки в цілому.

Слід відзначити творчий характер означеної діяльності: створення власної інтерпретації музичного твору неминує потребує творчого пошуку відповідного художнього втілення, необхідних виконавських прийомів, умінь застосувати набуті знання та навички у нових виконавських ситуаціях.

Процес творчості, сама атмосфера пошуку і відкриттів вимагає самостійних дій. Видатний педагог і науковець О. Рудницька наголошувала: “запалити” це бажання – найважливіше завдання педагога. ...“У мистецтві найбільше цінується особистісне ставлення до художнього матеріалу, тому на всіх етапах навчання треба дбайливо пестити ...індивідуальність, мистецьке Я. Робити це можна тільки шляхом розвитку творчої самостійності, оскільки людина тоді знаходить себе, коли шукає сама, а не слухняно виконує вказівки, нехай і досвідченішого та талановитого музиканта” [10, с. 145].

Важливою і актуальною сьогодні є робота студентів над створенням художньо-виконавських проєктів з використанням різножанрових творів українських композиторів, які вирізняються багатим мелодизмом, широкою інтонаційною палітрою, цікавими колористичними та звукозображальними ефектами. Розглянемо специфічні особливості створення майбутніми вчителями музичного мистецтва художньо-виконавських проєктів на основі різних жанрів української фортепіанної музики.

Зазначимо, що в українській інструментальній, зокрема фортепіанній музиці яскраво представлені всі жанри, які передбачені сучасними програмами факультетів мистецтв для інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва: поліфонічні твори, сюїти, сонати, варіації, інструментальні концерти, твори середньої та малої форми (балади, скерцо, фантазії, ноктюрни, вальси, марші, етюди тощо).

Важливою умовою створення студентами художньо-виконавських проєктів з використанням різних музичних жанрів творчого доробку українських композиторів є використання міжпредметних зв'язків освітнього процесу. Метою таких проєктів є залучення студентів до усвідомлення, особистісного емоційного переживання та безпосереднього відтворення у власному виконанні музичних образів фортепіанних творів – зразків національної музичної класики, що зберігає духовну пам'ять багатьох поколінь. Такі художньо-виконавські технології надають унікальну можливість кожному студенту відчувати глибинний зв'язок із етносом, ментальністю народу через заглибленість у ті духовно-чуттєві коливання людського буття, які заковані в музичних образах.

Підкреслимо необхідність використання міжпредметних зв'язків у створенні художньо-виконавських проєктів на основі жанрового підходу до вивчення української музичної спадщини. Саме усвідомлення важливості використання міжпредметних зв'язків дозволяє студентам систематизувати знання з розвитку українського музичного мистецтва, вивчити та опрацювати широку панораму музичних жанрів, осмислити та відчутти у власній виконавській інтерпретації зв'язок української музики із західноєвропейською та світовою музичною культурою. Розглянемо особливості створення студентами художньо-виконавських проєктів на основі жанру фортепіанної *сонати*.

Зазначимо, що у фортепіанній підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва вивченню жанру сонати приділяється особлива увага, оскільки він є одним із основних в інструментальній музиці, набув поширення у світовій музично-виконавській практиці.

Вивчення жанру сонати в умовах створення художньо-виконавських проєктів передбачає усвідомлення студентами не лише етапів розвитку інструментальної музики, а й особливостей формування музичного мислення в культурно-історичному аспекті. Так, важливим є розуміння та інформованість студента щодо походження цього жанру, що пов'язується з виокремленням у XVI столітті музичних творів, написаних спеціально для інструментального виконання (на відміну від кантати – твору для вокального виконання). Згадаємо також, що саме слово “соната” походить від італійського *sonare* – “звучати”.

У створенні художньо-виконавського проєкту на основі цього жанру також важливо розглянути особливості формотворення та стилістику музичної мови сонати, що розвивалися упродовж століть. Так, з курсів музично-теоретичних дисциплін студентам варто пригадати, що саме композитори XVIII ст. І. Кунау, Б. Паскуїні, Д. Парадізі Ф. Дуранте та інші, які зверталися до цього жанру, забезпечили його становлення та розвиток, підготували виникнення класичної віденської сонати (у творчості Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена), що за своїм масштабом наблизилася до симфонії. Романтична соната XIX століття (у творчості Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Й. Брамса та інших композиторів-романтиків)

збагатилася рисами, характерними для романтичної музики: наскрізним розвитком, поетичністю, програмністю, пісенно-ліричним тематизмом та ін. У сонаті ХХ століття відображено багатогранність стильових напрямків у музиці: концертне трактування форми з використанням фольклорного матеріалу – у сонатах Б. Бартока; вплив неокласицизму – у сонатах Ф. Стравинського, П. Хіндемита; використання нових типів техніки та прийомів композиції – у сонатах П. Булеза, К. Пендерецького, С. Прокоф'єва, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького та ін.

В українській фортепіанній музиці жанр сонати як класичної форми викристалізувався, передусім, у творчому доробку композиторів Д. Бортнянського та Б. Березовського – видатних представників української музичної культури ХVIII-ХІХ ст.

Фортепіанні сонати Дмитра Бортнянського (1751-1825) по праву вважаються перлинами української класики. У сонатних творах видатного українського композитора відтворено традиції української духовної музики, наповненість інтонаціями народних пісень, мелодіями багатоголосся церковного співу, кобзарського мистецтва та відкрісталізовано у класичній формі західноєвропейських норм, що загалом характеризує неповторний стиль Д. Бортнянського. Тож, у створенні студентами художньо-виконавського проєкту на основі сонат Д. Бортнянського головним є розуміння історичних передумов розвитку даного жанру та індивідуальних рис творчості митця, відчуття духовних традицій української культури та її зв'язків із західноєвропейськими композиційними нормами.

Цікавими і корисними для фахової підготовки вчителя музичного мистецтва є створення художньо-виконавських проєктів на основі використання жанру української сонати з творчого доробку видатного композитора Максима Березовського (1745-1777). Це сонати для чембало до мажор, фа мажор, сі бемоль мажор, які вперше були представлені у Києві лише у 2001 році на науковій конференції НМАУ “Старовинна музика: дослідження, виконавство”. Ці сонати по праву мають зайняти належне місце у педагогічному репертуарі. Включення їх до художньо-виконавських проєктів значно активізує творчо-пошукову, дослідницьку і виконавську діяльність студентів.

Серед творів українських композиторів, які значно розширюють уявлення студентів про особливості розвитку жанру фортепіанної сонати на національному ґрунті, необхідно відзначити сонатні цикли Я. Степового, Б. Лятошинського, В. Косенка, Ю. Шамо, В. Сечкіна, В. Клима та інших. Створення студентами художньо-виконавських проєктів на основі сонатних циклів композиторів минулого та сучасності дозволяє формувати уявлення майбутніх учителів музичного мистецтва щодо еволюціонування цього жанру не лише в українській, а й світовій музичній культурі.

Виконання студентами факультетів мистецтв художньо-виконавських проєктів з української класичної музики на основі жанрового підходу передбачає також вивчення різноманітних інструментальних концертів, варіацій, сюїт, поліфонічної музики, а також етюдів, п'єс великої та малої форм (балади, скерцо, ноктюрни, фантазії, вальси, марші тощо).

Однією з найбільш цікавих форм співпраці між викладачем і студентом є робота над фортепіанним *концертом*. Створення художньо-виконавських проєктів на основі цього жанру вимагає неабиякого взаєморозуміння, відчуття ансамблю, погодження емоційної драматургії, манери гри тощо. Студентам важливо систематизувати свої знання з музичної літератури щодо історії і розвитку жанру інструментального концерту, ознайомитися з кращими надбаннями цього жанру у вітчизняній та світовій фортепіанній культурі.

Важливо пригадати, що етимологія слова “концерт” пов’язана з латинським “concerto” – “змагаюсь” та італійським “concertare” – “погодитися”, “дійти згоди”. Зазначимо, що в основі цього музичного жанру принципи протиставлення звучання окремих виконавців (групи виконавців, оркестру) і соліста, а також їх діалогу.

Згідно з даними з історії та теорії музики, перші згадки про жанр концерту (хорового) датуються початком XVI ст. [15]. А вже згодом, у творчості А. Вівальді, Й. Баха, Г. Генделя та інших композиторів тієї доби, було визначено орієнтири розвитку фортепіанного концерту, зокрема тричастинна структура при співвідношенні “швидко – повільно – швидко”. Класична ж форма концерту затвердилася у творчості віденських композиторів класиків

Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Проте, важливо пам'ятати, що в процесі розвитку жанру концерт також набув інших рис та форм: одночастинний концерт у Ф. Ліста, 4-частинний – у Й. Брамса; концерт зблизився із симфонією (концертна симфонія); увібрав національні ознаки та індивідуальні особливості композиторського письма тощо.

В українській музиці жанр фортепіанного концерту представлено, перш за все, у творчості відомих композиторів Л. Ревуцького, С. Людкевича, Б. Лятошинського, А. Кос-Анатольського, І. Шамо, М. Скорика, І. Карабиця, В. Птушкіна та інших. Приступаючи до створення художньо-виконавського проєкту на основі українського фортепіанного концерту, майбутній учитель музичного мистецтва повинен осмислити історію виникнення та еволюції жанру, його особливостей та місця у вітчизняній культурі.

Так, студентам варто пам'ятати, що періодом зародження українського фортепіанного концерту вважається кінець 20-х років ХХ століття, а саме: у 1926 р. з'явився перший вітчизняний фортепіанний концерт молодого композитора В. Фемеліди [9]. Досить скоро у цьому жанрі стали розвивати класичні традиції українські композитори Л. Ревуцький, В. Косенко. У 40-50-х роках з'являються декілька ліній у розвитку вітчизняного фортепіанного концерту: ліричний (Ю. Знатоков, М. Гржибовський, В. Нахабін, Н. Шульман, Л. Шішенін та ін.), епічний (І. Шамо, С. Людкевич), лірико-драматичний (“Слов'янський концерт” Б. Лятошинського).

З середини ХХ ст. помітно збагачується тематика інструментальних (фортепіанних) концертів, жанр сповнюється програмності, вимагає віртуозної техніки. Характерним для українського фортепіанного концерту стає:

– фольклорний цитатний (або близький до цитатного) тематизм, що визначає типове коло образів, де панівна роль належить ліриці в її пісенному й танцювальному жанрових різновидах;

– процеси музичного мислення й розвитку зумовлені вокальною природою фольклорних тем, що лежать в основі творів, а також куплетною або строфічною формою та методом варіювання, властивими народній музиці;

– переважання у фактурі романтичного шопенівсько-лістівсько-рахманіновського типу піанізму.

Саме поєднання цих параметрів визначає специфіку українського концерту й механізми адаптації жанру в умовах розвитку національної культури. Означені орієнтири вивчення фортепіанного концерту необхідно враховувати студентам у створенні художньо-виконавських проєктів цього жанру.

Серед розмаїття українських фортепіанних концертів, що рекомендовані навчальними програмами факультетів мистецтв, виділяється особливою яскравістю образного змісту Концерт До мажор А. Кос-Анатольського. У його звуках талантом композитора відтворено широку палітру пісенної краси України з її неповторними інтонаційними візерунками, чари Карпат з їх величчю, героїкою, тонкою лірикою людських переживань. Фортепіанний концерт А. Кос-Анатольського – це ціла поема народного епосу, щирості почуттів, української пейзажної лірики. У сенсі створення художньо-виконавських проєктів на основі жанру фортепіанного концерту, неможливо не згадати Концерт № 2 Л. Ревуцького. Цей твір є зразком майстерного використання композитором широких можливостей фортепіано у відтворенні широкого спектру почуттів: від лірико-схвильованої патетики вольових образів до ліричності пісенних імпровізаційних настроїв. Важливо відмітити, що в цьому концерті соло фортепіано і оркестрове звучання ніби зливаються в одному драматургічному поступі, не протиставляючи образи музичного тематизму.

Серед більш сучасних фортепіанних концертів, що рекомендуються програмами з інструментальної підготовки студентів факультетів мистецтв, слід згадати Концерт № 1 До мажор М. Скорика, який презентує сучасну українську музичну культуру світового рівня. Даний твір є підкреслено блискучо-концертного типу, характеризується неокласичною стилістикою, насичений багатьма яскравими зовнішніми ефектами. Перший фортепіанний концерт М. Скорика побудований на вільному змаганні піаніста-віртуоза з оркестром. Студентам, які спроможні створити художньо-виконавський проєкт на основі цього концерту, слід пам'ятати, що виконання даного твору вимагає від піаніста втілення яскравої

художньо-образної емоційності у поєднанні з блискучою віртуозністю. У роботі над концертом потрібно розглянути масштабність композиції, що синтезує риси сонатної форми, варіаційності та рондальності, де в ролі рефрену виступають видозміни головної теми у вольовій цілеспрямованості та характерному для композиторського стилю М. Скорика джазовому синкопованому ритмі.

Вважаємо, що жанр інструментального концерту в художньо-виконавських проєктах майбутніх учителів музичного мистецтва займає виключне місце за масштабністю, яскравістю виконавської презентації, енергією та силою художнього впливу як на виконавців, так і на слухачів. Важливим жанром, що передбачається навчальними програмами з інструментально-виконавської, зокрема фортепіанної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, є *варіації*. Зазначимо, що в українській фортепіанній музиці цей жанр широко представлено у творчому доробку композиторів багатьох поколінь, яскравими представниками яких були: О. Лизогуб, В. Барвінський, Н. Нижанківський, М. Вілінський, Б. Лятошинський, С. Людкевич, І. Беркович, Т. Назарова-Метнер, Л. Дичко, І. Клиш та ін.

Пристаючи до створення художньо-виконавських проєктів на основі цього жанру, студентам слід пригадати з курсу історії музики, що варіації (від латинського *variation* – змінення) було започатковано у народній музиці, а з розвитком інструменталізму, починаючи з XIII століття було стверджено і поширено в західноєвропейській професійній музиці: поліфонічні варіації на *cantus firmus*, *basso ostinato*, пасакалія, чакона тощо.

Жанр варіацій у фортепіанній музиці викристалізувався та набув удосконалення в творчості композиторів-класиків (В. Моцарт, Л. Бетховен), а згодом став улюбленим у романтиків (Ф. Шуберт, Р. Шуман), поступово вбираючи національні риси. Жанр варіацій на народну тему займав значне місце в творчості багатьох українських композиторів XIX століття. Так, талановитим українським піаністом і композитором О. Лизогубом (1790-1839) складені варіації на теми українських народних пісень “Та було в мене жінка”, “Ой ти, дівчино”, “Ой у полі криниченька”, “Не ходи, Грицю, на вечорниці”.

Видатним українським педагогом-піаністом, композитором Й. Витвицьким (1813-1866) написані варіації на теми українських пісень “Чумак”, “У сусіда хата біла”, “Зібралися всі бурлаки”. В цих варіаційних циклах народнопісенна основа поєднується із розвиненою віртуозністю.

Використання різноманітних фактурних прийомів орнаменталізації мелодії та ритмічного варіювання теми, широкий динамічний діапазон розгортання теми-образу є характерним як для західноєвропейських традицій презентації жанру варіацій, так для української фортепіанної школи. Так, розвинений віртуозний стиль варіацій “Українка” Й. Витвицького, насичений пасажами, стрибками, гамоподібними злетами у швидкому темпі, блискучими акордами і мелізмами, має коріння в романтичному піанізмі Ф. Ліста й Ф. Шопена. Проте, розглянуті твори, безумовно, належать до української культурно-музичної спадщини, про що доводить народнопісенна мелодика з наданням національних рис інструментального музикування. Включення означених варіаційних циклів до проєктної художньо-виконавської діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва надає широкі перспективи усвідомлення студентами жанрової багатогранності фортепіанної палітри української музики.

Усі музичні фортепіанні жанри (від мініатюри – до великої форми) у повній якості національного стилю представлено у творчості видатного українського композитора М. В. Лисенка (1842-1912). Тому створення студентами художньо-виконавських проєктів з будь-яких музичних жанрів неодмінно звертає увагу до творчого доробку основоположника української класичної музики.

М. Лисенко як талановитий композитор зумів творчо перевтілити й асимілювати романтичні інтонаційні здобутки західноєвропейської та української народної музики і створити свій індивідуальний стиль у фортепіанній музиці з яскравою національною увиразненістю. Це, передусім, простежується у фортепіанних *мініатюрах* композитора, створених на основі народнопісенних цитат (“Без тебе Олесю”, “Пливе човен води повен”, “Ой, зрада, карі очі, зрада”), також у двох рапсодіях на українські народні теми, в “Епічному фрагменті” (C-dur), “Ескізі в

дорійському ладі”, “Концертному полонезі” та інших творах. Тож, у створенні студентами художньо-виконавських проєктів на основі жанрового розмаїття української фортепіанної музики творчий доробок М. В. Лисенка є неоціненним скарбом.

Поширеним у навчальній практиці фортепіанної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва є використання циклічного жанру *сюїти*, що об’єднує декілька самостійних п’єс. Зазначимо, що в різних національних школах поступово формувалася свій типовий порядок тематичного об’єднання п’єс. Найбільш типовою основою сюїти вважається набір танців, упорядкованих І. Я. Фромбергером, а саме: алеманда – куранта – сарабанда – жига. До художніх вершин піднесли цей жанр Й. С. Бах та Г. Ф. Гендель.

Прикладом означеного жанру в українській музиці є неперевершена “Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень” М. Лисенка. Використовуючи в усталеній формі сюїти мелодизм українських пісень “Хлопче-молодче”, “Помалу-помалу, братику, грай”, “Пішла мати на село”, “Сонце низенько, вечір близенько”, “Ой чия ти, дівчино, чия ти?”, “Та казала мені Солоха”, корифей української композиторської школи представив національний зразок музичного жанру сюїти.

У створенні студентами художньо-виконавських проєктів на основі української фортепіанної сюїти також вважаємо за необхідне звернутися до творчості А. Штогаренка, Ж. Колодуб (“Київські ліричні картинки”), А. Коломійця (“Українська сюїта”) та інших українських сучасних композиторів, у творчому доробку яких цей жанр колоритно представлений.

Використовуючи міжпредметні зв’язки у фортепіанній підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва, можемо також прослідкувати тісні зв’язки між музичними жанрами. Так, з курсів історії мистецтва відомо, що жанр сюїти, починаючи з XVII століття у західноєвропейській музиці, ототожнювався з жанром *партити* (першочергово – варіаційний цикл). Цей жанр також мав своє втілення в українській інструментальній музиці.

Прикладом української партити, що може широко використовуватися студентами як у створенні художньо-виконавський проєктів, так і в інших видах навчальної та концертної

практики майбутніх учителів музичного мистецтва, є Партіта № 5 М. Скорика. Цей твір складається із п'яти відносно самостійних п'єс: Прелюдія, Вальс, Хор, Арія, Фінал. Кожна з них є неповторним сплавом національної мелодики, сучасних ритмів та гармонізації з індивідуально-творчим стилем композитора.

Всі вищезазначені музичні жанри займають важливе місце у педагогічному репертуарі майбутнього вчителя музичного мистецтва. Проте, у створенні студентами художньо-виконавських проєктів все ж найбільш поширеним є використання музичних творів малої форми. Це різноманітні п'єси танцювального характеру (вальси, мазурки, полонези, польки тощо), марші, ліричні мініатюри та музичні пейзажі (ноктюрн, баркарола), етюди, ескізи, прелюдії та багато інших.

Художньо-виконавські проєкти на основі музичних творів малої форми найбільш привертають увагу студентів факультетів мистецтв можливістю охоплення широкого кола музичних образів за відносно короткий проміжок часу та можливістю презентації своєї виконавської роботи учнівській аудиторії, зокрема під час педагогічної практики. Виходячи з таких міркувань, особливо важливим в інструментально-виконавській підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва є створення художньо-виконавських проєктів на основі різнохарактерних та різножанрових п'єс, об'єднаних спільною тематикою (“Пори року”, “Фантастичні образи”, “Танцювальні мотиви”, “Природа в музиці”, “Мамина пісня”, “Музичні герої” та інші). Таку різноманітну панораму художніх образів знаходимо в українській фортепіанній музиці різних історичних періодів.

Перлинами української фортепіанної музики по праву вважаються музичні твори малої форми: п'єси В. Барвінського, Р. Глієра, В. Косенка, А. Кос-Анатольського, Ж. Колодуб, Н. Нижанківського, М. Сильванського, А. Штогаренка, В. Шамо та ін. Твори цих композиторів вкрай важливо використовувати не лише у практиці фортепіанної підготовки студентів музично-педагогічних факультетів, а й в концертно-освітній діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва, під час проведення лекторіїв, концертів для учнів шкіл.

Так, використання різних жанрів українського фортепіанного репертуару забезпечує цілісність сприйняття студентами національної музики у контексті розвитку світової музичної культури. Створення різноманітних художньо-виконавських проєктів на основі української національної музики сприяє зміцненню народних традицій, протистоїть масовій культурі, формує в молоді високі естетичні смаки та утверджує національний виховний ідеал.

Таким чином, створення художньо-виконавських проєктів ґрунтується на використанні міжпредметних зв'язків, що передбачає інтенсифікацію пошукової діяльності студентів та значно активізує інструментально-виконавську підготовку майбутніх учителів музичного мистецтва.

Перелік використаної літератури

1. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано. Львів : "ЛОГОС", 2001. 222 с.
2. Горбенко О. Б. Комплексно-інтеграційна технологія формування інструментально-виконавських компетенцій майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. Вип. 132. Кіровоград., 2014. С. 85.
3. Гофман И. Фортепианная игра: Ответы на вопросы о фортепианной игре. М. : Классика-XXI, 2007. 192 с.
4. Гризоглазова Т. І. Впровадження сучасних педагогічних технологій у процес фортепіанного навчання. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Випуск 22 (27). Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. Вип. 22 (27). С. 161-165. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/18638?show=full>
5. Корній Л. Історія української музики. Ч. І. (від найдавніших часів до середини XVIII ст.). Київ-Харків-Нью-Йорк : Видавництво М.П.Коць.1996. 314 с.
6. Освітні технології : навч.-метод. посіб. / О. М. Пехота, А. З. Кіктенко, О. М. Любарська та ін. ; за заг. ред. О. М. Пехоти. Київ : А.С.К., 2001. 256 с.
7. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ : Освіта України, 2008. 274 с.

8. Паньків Л. І. Проблема формування художніх орієнтацій молоді у координатах духовності. *Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Серія “Психолого-педагогічні науки”* / за заг. ред. проф. Є. І. Коваленко. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2015. № 2. С. 57–60.
9. Ревенко Н. Український фортепіанний концерт в репертуарі майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Серія: Педагогічні науки.* № 3 (66). 2019. С. 191-195. URL: <http://mdu.edu.ua/wp-content/uploads/ped-visnik-66-2019-34.pdf>
10. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька : навчальний посібник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. 360 с.
11. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. М. ; Л. : Музыка, 1964. 187 с.
12. Сисоєва С. О. Інтерактивні технології навчання дорослих : навчально-методичний посібник / Сисоєва С. О. ; НАПН України, Ін-т педагогічної освіти і освіти дорослих. Київ : ВД “ЕКМО”, 2011. 324 с.
13. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. М. : Просвещение, 1984. 176 с.
14. Юник Д. Г. Виконавська надійність митців музичного мистецтва / Теорія та методика мистецької освіти : наукова школа Г. М. Падалки : колективна монографія. Київ : Вид-во Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова. 2011. С. 121-151.
15. Українська музична енциклопедія. Т. 2. / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : Вид-во Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 535-537.

Ірина Глазунова, Лю Шуай

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ ФАКУЛЬТЕТІВ МИСТЕЦТВ

Методологія мистецько-педагогічної освіти в Україні розкриває логіку організації педагогічної діяльності в галузі мистецтва та її структуру. Вона заснована на постійній взаємодії різних наукових підходів, які представляють мистецтво у контексті загальних світоглядних проблем, осмислюють його розвивальний, пізнавальний та виховний потенціали.