

* метод естетичного задоволення включає в себе естетико-творчу самореалізацію у власній діяльності.

* анкетування перш за все залежить від цілей дослідження. Можуть бути поставлені запитання, наприклад: які студентські товариства вам подобаються і чому? Які традиції університету ви знаєте? Які з них подобаються вам? На які заняття ви ходите із задоволенням? Чому? Достатньо цінною для вас є отримана в університеті інформація?

Ці питання повинні бути згруповані так, щоб можна було виявити: риси культуротворчого середовища ВНЗ; зміст майбутньої спільної діяльності; коло інтересів, потреб, нахилів студентів; відношення до навчання, до самоврядування та колективних форм діяльності; сприйняття інших людей, підтримки і допомоги з їх сторони.

Розглядаючи культуротворче середовище вищого навчального закладу як педагогічний феномен, можна зробити висновок, що сформоване культуротворче середовище ВНЗ може сприяти кращому розумінню умов і чинників сучасної вищої освіти, що забезпечують становлення суспільно значимих якостей студентської молоді.

Література

1. **Каптерев П.Ф.** Педагогична психологія / Петро Федорович Каптерев – Санкт-Петербург, 1912. – 257 с.
2. **Ушинський К.Д.** Вибрані педагогічні твори у 2-х т. / Костянтин Дмитрович Ушинський. – К.: Рад.школа, 1983. – Т.1. – 488 с.
3. **Хейдеметс М.** Феномен персоналізації середь: Теоретический анализ / Мати Хейдеметс - Таллінн: ТПИ, 1988. – С. 4-49 (Средовые условия групповой деятельности).
4. **Штейнбах Х. Еленский В.** Психология жизненного пространства / Х.Штейнбах, В.Еленский. - Санкт-Петербург, 2004. – 240 с.
5. **Sommer R.** Personal Spase / R. Sommer – Canadian Architekt. - 1960., №2. С.78-80.
6. **Teymur N.** Environmental Discourse. / N. Teymur, London. - 1982. – 220 с.

УДК 378.096:78.071

Павленко О.М.

ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ПІДГОТОВКА В ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИЦІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

На основе ретроспективного анализа научно-методических источников в публикации отражены основные подходы к инструментально-исполнительской подготовке в теории и практике художественного образования.

Ключевые слова: теория и практика художественного образования, музыкальная учеба, инструментально-исполнительская подготовка, подход.

На сьогоднішній день інструментально-виконавська підготовка у професійному становленні та музично-педагогічній діяльності майбутнього музиканта-педагога займає ключове місце. В цей час відбувається накопичення спеціальних та загальноестетичних знань, формуються професійні уміння та навички, розвивається специфічне музичне мислення, набувається художній та музичний досвід. Саме тому проблема інструментально-виконавської підготовки студентів вищих навчальних закладів залишається актуальною в сучасній мистецькій освіті.

Окремі питання інструментально-виконавської підготовки стали предметом багатьох педагогічних досліджень у сфері професійної підготовки музикантів (Л.Баренбойм, Г.Коган, Е.Ліберман, А.Малинківська, К.Мартинсен, Я.Мільштейн, Г.Нейгауз, С.Савшинский, С.Фейнберг, та ін.), у галузі музично-педагогічної освіти (О.Абдуллін, Л.Арчажникова, О.Олексюк, Г.Падалка, О.Рудницька, О.Ростовський, О.Щолокова, О.Щербініна та ін.).

Її ретроспективний розгляд дозволить осмислити зроблені напрацювання і накреслити нові шляхи розвитку в галузі вищої педагогічної освіти.

Проблема інструментально-виконавської підготовки в історії музичного виконавства постала надзвичайно давно. З появою виконавства з'явилася потреба підготовки музикантів на різних музичних інструментах. Значну роль у становленні виконавства та інструментально-виконавської підготовки внесла діяльність музикантів-виконавців Давнього Світу, доби Середньовіччя та народних музик. Накопичення виконавського та педагогічного досвіду сприяло розвитку теорії інструментально-виконавської підготовки.

Від початку XVI ст. виникли перші узагальнення виконавського та педагогічного досвіду з інструментально-виконавської підготовки у спеціальних трактатах-підручниках з інструментальної гри і композиції. Серед таких праць слід виділити трактати Г. Бухнера, Х. Бермудо, Дж. Дирути та ін., в яких висвітлено методику виховання музиканта та загальні методичні рекомендації, пов'язані зі специфікою навчання гри на клавішних інструментах (імпрровізація, орнаментация, прийоми гри на органі та клавирі, правила спілкування, положення тіла і рук за інструментом, рухи пальців та аплікатурні правила). У цей час виникає універсальний тип музиканта, який поєднує в своїй особі композитора, виконавця і педагога. Виконавське мистецтво та творення музики співіснували в органічній єдності, а синтезом даних видів діяльності була імпрровізація. Імпрровізатора ставили не тільки вище виконавців, які грали тільки вивчений нотний текст, а ще й розглядали як композитора вищого гатунку.

Не менш важливими для формування теорії інструментальної підготовки стали трактати та керівництва в галузі клавірної педагогіки Ф. Е. Баха, Ф. Куперена, Г. С. Лелейна, В. Манфредіні, Ж.-Ф. Рамо, М. Сен-Ламбера, Д. Тюрка та ін. В даних керівництвах, у зв'язку із підвищенням ступеню складності сольних і ансамблевих творів, ускладненням їх фактури, характером вирішуваних творчих задач, значна увага приділялася технічним питанням виконання. Серед них - вивчення спеціальних рухових формул, мелодійних фігурацій, пасажів. У даних методичних збірках автори підкреслювали важливість індивідуального підходу в навчанні, самостійності в роботі учнів та пробудження у них інтересу до занять музикою.

Отже, в органно-клавірній педагогіці цінними були не вагомі та глибокі вислови присвячені оволодінню специфікою гри на клавішних інструментах, а загальна спрямованість на «виховання різностороннього, творчо мислячого композитора-виконавця - педагога, для якого творення музики, її виконання та навчання складають різні грані єдиної професії музиканта» [1, с.6],

О. Алексєєв стверджує, що в клавірній педагогіці було ще багато методично неопрацьованого, незрілого, хоча її основоположна ідея була глибоко прогресивною. На думку С. Уланової музична теорія даної епохи не відокремлює проблеми виховання музиканта-виконавця від загальнокультурного аспекту, значення в житті суспільства та окремої людини.

У XIX ст. принципи клавірної педагогіки, спрямовані на комплексність та універсалізм музичного виховання та навчання, виявилися забутими. В процесі інструментально-виконавської підготовки ставилося за мету не виховання музиканта, який вміє вирішувати композиторські та виконавські задачі, а віртуоз-виконавець, що блискуче володіє мистецтвом гри на музичному інструменті. Така ситуація пов'язана, перш за все, із захопленням віртуозністю у музичному виконавстві, значним ускладненням фактури та змісту музичних творів, розділення функцій композитора та виконавця, удосконалення музичних інструментів та ін. Техніка у виконавському мистецтві почала розглядатись як самостійна і незалежна категорія, сукупність ігрових прийомів та навичок, що не мають зв'язку з художньо-образною метою. Це призвело до зміни сутності музичного навчання, а саме виникнення *технічного* (віртуозного) підходу в інструментально-виконавській підготовці музиканта, який у наш час в методиці дістав ще назву «стара школа».

З появою віртуозів, віртуозності у виконавстві, величезної кількості музичних творів з цікавим та технічно ускладненим фактурним викладом, підвищених вимог до вдосконалення виконавської майстерності виникла потреба у створенні інструктивно-методичних посібників для удосконалення моторного апарату музиканта-інструменталіста. Серед багатьох методичних праць виділяються посібники І. Гуммеля, Я. Дуссека, Ф. Калькбренера, М. Клементі, І. Крамера, І. Мошелеса, І. Прача, С.Тальберга, К.Черні та ін. В інструктивно-методичних посібниках даних авторів, в яких представлені досягнення музично-педагогічної думки, нівелюються художні та естетичні принципи музичної педагогіки, а навчання виконавця спрямовується на багатоденне механічне тренування. Моторно-технічний компонент у виконавському процесі стає основним.

Талановиті музиканти-педагоги (А. Віллуан, О. Дюбюк, Ф. Вік, Ф. Ліст, Ф. Шопен, Р. Шуман та ін.) розуміли недоліки односторонньої підготовки музиканта-виконавця. Педагогічні погляди, прогресивні ідеї та виконавська діяльність означених музикантів сприяли не тільки рівню технічної досконалості виконавця-інструменталіста, але й допомагали формувати освіченого музиканта. Під час інструментально-виконавської підготовки виховувався музикант, а не віртуоз-виконавець. Прогресивні погляди музикантів-педагогів позитивно вплинули на подальший розвиток інструментально-виконавської підготовки.

Наприкінці ХІХ ст. визначається якісно новий підхід в інструментально-виконавській підготовці - *анатоμο-фізіологічний*. Це була реакція теоретиків, педагогів, медиків на застарілі догми педагогічної практики та надмірної уваги у вихованні віртуоза-виконавця. У даній теорії інструментально-виконавської підготовки висувається теза про формування техніки на науковій основі, а ґрунтовне вивчення анатомії руки та законів фізіології додало усвідомлення доцільності виконавських рухів під час гри. Представниками цієї теорії були Р. Брейтгаупт, Л. Демпе, Є. Тетцель, Ф. Штейнгаузен та ін. Названі теоретики анатоμο-фізіологічного підходу спробували раціоналізувати методи інструментальної підготовки за допомогою дослідів ролі свідомості в процесі тренування. Вчені розуміли техніку, як функцію психіки, корені якої формуються в мозку. На думку дослідників від природних та розвинених нервово-психічних даних залежала рухова біглисть та вправність, а мета тренування виявляється не в нарощуванні м'язів, а у розвитку психо-нервово-кінетичних зв'язків.

Досягнення анатоμο-фізіологічного підходу теорії та практиці навчання мав певний успіх, який виявилися у відмові педагогів-музикантів від консервативних методів викладання та вживання фізіологічно недоцільних прийомів гри. Проте, основні завдання даного напрямку залишилися недосягнутими. Представники анатоμο-фізіологічного підходу звертали увагу на раціональні рухи, різні способи звуковидобування, проте не пов'язували ці питання з проблемами стилю та особливостями фортепіанної фактури, з індивідуальністю виконавця. Ефект від застосування анатоμο-фізіологічного підходу в процесі інструментально-виконавської підготовки також був незначним у зв'язку із штучним розведенням образно-виразного та моторно-технічного компонентів виконавського процесу. Анатоμο-фізіологічний підхід не знайшов широкого застосування та підтримки серед педагогів. Саме тому передові музиканти-педагоги шукали нових оптимальних шляхів та підходів до розв'язання проблем інструментально-виконавської підготовки.

Наступним концептуальним підходом в музичній педагогіці та теорії виконавства, який узагальнив кращі досягнення технічного та анатоμο-фізіологічного підходів, став *психотехнічний*. Значний вплив на формування даного напрямку зробили видатні музиканти-виконавці та педагоги (Л. Ауер, Ф. Бузоні, В. Гізекінг, Й. Гофман, Ф. Ліст, Рубінштейн, В. Сафонов та ін.). Музиканти-педагоги в своїх та дидактичних поглядах, ідеях, переконаннях відкрили перспективи до створення нової педагогіки, в якій увага переноситься з фізіологічного аспекту виконання на психологічний, а роль психіки у формуванні техніки виконавця набуває особливого значення.

Створення психотехнічного підходу до інструментально-виконавської підготовки пов'язано з іменами таких видатних музикантів, як Й. Гофман та Ф. Бузоні. В основу роботи піаніста представники психотехнічного підходу ставили «розумову техніку» (вираз Й. Гофмана), аналітичну роботу над створенням виконавського образу і подоланням технічних труднощів. Техніка стала розглядатися в контексті цілісного виконавського акту, коли напружена і зосереджена розумова діяльність поєднується з моторно-руховою активністю виконавця.

У психотехнічному напрямку застосовуються праці з психології, рефлексології та практичний досвід видатних музикантів-виконавців. Пояснення багатьох складних процесів утворення звуко-рухових комплексів викладено в основних принципах даного напрямку:

- у процесі навчання участь свідомості прискорює процес вивчення,
- втручання свідомості стає благодотворним тоді, коли направлене на чітку уяву звучання, що викликає відповідно доцільний звукорух.

На думку вченого О. Шулпякова, виконавська методика на той час висуває якісно нову проблему, яка виявляється у пізнанні природи доцільної рухової координації та знаходженні надійних і ефективних способів управління нервовими механізмами виконавських дій.

Привертають увагу теоретичні дослідження І.Березовського, В. Барадаса, в яких автори намагалися дати наукове обґрунтування психотехнічним методам виховання виконавської майстерності. Беззаперечним у працях психотехнічного підходу вважалося твердження, що в єдності технічного і художнього формується справжня виконавська майстерність. Складний внутрішній світ учня як тонка сфера психічних функцій, що регулюють перебіг ігрового процесу, став об'єктом педагогічної уваги та цілеспрямованої дії.

Наступним важливим напрямом розвитку психотехнічного підходу стала теоретично обґрунтована концепція К. Мартінсена [5], в якій ідеї психотехніки та творчого розвитку учнів знайшли характер закінченого вчення. Теоретики та педагоги попередніх підходів розглядали техніку як сукупність певних фактурних труднощів, які підлягають зовнішньому механічному переборенню. Проте К. Мартінсен вважав, що справжньою технікою є рухові виконавські засоби піаніста, які відповідають його індивідуальним творчо-виразовим намірам, що формуються на свідомому й підсвідомому рівні психіки й підпорядковуються внутрішній виконавській «звукотворчій волі». Методика викладання за К. Мартінсеном передбачає розвиток техніки не від поширеного прийому гри від моторики до звучання, а від слухового уявлення через моторику до звучання. Вчений сформулював положення про «комплекс вундеркінда», який складається з психофізичних функцій, тобто безпосередня спрямованість слухових уявлень повинна передувати звуковидобуванню, а шлях від розумової роботи до автоматизації потрібних рухів є характерним для психологічного комплексу вундеркінда. Основні позиції цього положення набули важливого значення для музичної педагогіки.

Вчення К. Мартінсена отримало широке визнання в музично-педагогічних колах та дало змогу педагогам-практикам по-новому підійти до навчального процесу. Своєю теорією педагог-новатор спрямував дослідницьку думку вчителів на вивчення і розкриття внутрішнього світу учня, його музичних здібностей для того, щоб у всіх випадках домагатися найдосконалішого співвідношення між слуховими намірами та технічними діями.

Подальший розвиток музично-педагогічних теорій у галузі фортепіанного виконавства відбувався завдяки розширенню ключових положень психотехнічного підходу із все більшим підкресленням на підпорядкуванні техніки поставленим художнім завданням. Погляди на дану проблему знайшли відображення в педагогічних ідеях та працях Л. Баренбойма, О.Гольденвейзера, Г. Нейгауза, Г. Когана, Л. Ніколаєва, Я.Мільштейна, К. Ігумнова, С. Савшинського, С. Фейнберга та ін. Названі педагоги-музиканти важливого значення надавали важливості формування у майбутнього виконавця уміння осмислювати

нотний текст, точній передачі розуміння характеру та стилю твору. Саме це є основою реалістичної інтерпретації художніх образів, розвитку фортепіанної техніки, формування творчої індивідуальності музиканта-виконавця.

Наукові відкриття з фізіології дали поштовх для формування основ *психофізіологічного* підходу, спрямованого на цілісне виховання художньо-інтонаційного мислення та виконавської майстерності, висвітлений у працях А. Бірмак, І. Назарова, В.Сраджева, Б. Талалай, О. Шулпякова та ін. Виконавський процес цими авторами розглядається через призму складної взаємодії слухової, рухової та художньої сфер та їх збалансуванні. Вони намагалися створити комплексну систему музичного навчання щодо розв'язання низки освітніх завдань.

В останні десятиліття ХХ ст. та на поч. ХХІ ст проблеми інструментально-виконавської підготовки продовжують викликати інтерес у вчених, дослідників, музикантів-педагогів. Її дослідження зорієнтовані на висвітлення теоретико-методологічні аспектів інструментально-виконавської діяльності, практично-педагогічних основ залучення до музичного виконавства, аналізу виконавського процесу в контексті загальних естетичних проблем художньої творчості, пошуку нових оптимальних педагогічних підходів.

Отже, ретроспективний аналіз науково-методичних джерел дозволив зробити висновок, що *основними підходами* в інструментально-виконавській підготовці є наступні:

- *підхід, спрямований на універсалізм* у музичному навчанні, для якого характерним є виховання гармонійної особистості, здатної займатися різноманітною музично-творчою діяльністю;
- *технічний, або віртуозний підхід*, для якого є вирішальним технічний розвиток музиканта-виконавця, раціоналізація музичного навчання, однак обмежується можливість формування гармонійної творчої особистості;
- *анатомо-фізіологічний підхід*, у центрі якого є вивчення фізіологічної сторони виконавського процесу за допомогою наукових методів дослідження, раціоналізація системи рухів виконавця з наукових позицій, механічному тренуванню протиставляється науково-практичний підхід;
- *психотехнічний підхід*, для якого характерним є дослідження ролі психіки у формуванні техніки, увага до проблем єдності художнього та технічного розвитку музиканта-виконавця, слухового методу навчання, гармонійного розвитку творчої особистості;
- *психофізіологічний підхід*, в основі якого музично-виконавський процес висвітлюється як результат складної взаємодії слухової, рухової та художньої сфер при найкращому їх збалансуванні.

Виникнення та удосконалення даних підходів в інструментально-виконавській підготовці музиканта-виконавця пов'язане, перш за все, із накопиченням суспільного досвіду у духовно-естетичній сфері, розвитком музичного мистецтва та його роллю у житті суспільства, новаторськими ідеями, поглядами та теоріями провідних музикантів-педагогів.

На сьогоднішній день у контексті гуманізації освіти та особистісно-орієнтованого навчання дослідження з питань інструментально-виконавської підготовки майбутнього вчителя музики спрямовані на пошук нових підходів в організації педагогічного процесу, впровадження нових технологій у навчанні, вирішення загальної проблеми - оновлення мистецької освіти.

Література

1. *Алексеев А.Д.* Из истории фортепианной педагогики. Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века): Хрестоматия. – К.: Музична Україна, 1974. – 163 с.
2. *Баренбойм Л.А.* Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л.: Музыка, 1974. – 334 с.

3. **Воробкевич Т.П.** Методика викладання гри на фортепіано. – Львів: ЛДМА, 2001. – 244 с.
4. **Кашкадамова Н.Б.** Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навч. посібник. – Тернопіль: СМП "Астон", 1998. – 300 с.
5. **Мартинсен К.А.** Методика індивідуального преподавання гри на фортепіано / Пер. с нем. В.Л.Михелис. – М.: Музыка, 1977. – 127 с.
6. **Уланова С.І.** Нариси історії європейської музичної освіти і виховання: Від античності до початку ХІХ століття. – К.: Знання України, 2002. – 326 с.
7. **Цыпин Г.М.** Обучение игре на фортепиано. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.
8. **Шульняков О.Ф.** Музыкально-исполнительская техника и художественный образ: Метод. пособие. – Л.: Музыка, 1986. – 128 с.

УДК 378.032:78(477):398.8(=161.2)

Ярова М.

НАЦІОНАЛЬНЕ ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНИ І ВИХОВАННЯ МОЛОДІ ЗАСОБАМИ НАРОДНОЇ ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ

В статье раскрывается значение песенного фольклора как важного составляющего возрождения Украины и музыкального воспитания молодежи; вклад украинских композиторов в сохранение музыкального наследия народа.

Ключевые слова: украинская народная песня, музыкальный фольклор, музыкальное образование.

В епоху державного й духовного відродження України пріоритетна роль належить розвитку національної системи освіти і виховання, яка має забезпечити вихід молоді незалежної Української держави на світовий рівень. Світовий досвід розвитку педагогічної теорії і практики переконливо свідчить про те, що в кожного народу, етносу історично склалася своя власна національна система виховання і освіти.

Національні концепції вітчизняної освіти і виховання, враховуючи культурно-історичний досвід свого та інших народів, головними завданнями ставлять не лише вивести справу навчання і виховання з тієї глибокої кризи, в якій вона нині перебуває, а й докорінно реформувати її, піднести до вищих світових стандартів. Концептуальне осмислення провідних проблем національної освіти і виховання переконує в тому, що демократизація, гуманізація і гуманітаризація їх неможливі без відродження вітчизняних культурно-історичних, народознавчих виховних традицій.

Однією з найважливіших педагогічних закономірностей є те, що в процесі формування особистості, а відтак і підростаючих поколінь, найефективніші шляхи пізнання – від рідного до чужого, від близького до далекого, від національного до планетарного, світового. Національна система виховання, яка ґрунтується на міцних підвалинах культури рідного народу минулих епох і сучасності, найбільшою мірою сприяє соціальному престижу інтелектуальності, освіченості та інтелігентності як складників духовності людини.

Надбання народного мистецтва донині слугують могутнім засобом виховання українців. У цьому чимала заслуга музичної фольклористики (на певних етапах існування наука мала назви, які з сучасних поглядів лише частково є синонімічними: музична етнографія, музична антропологія, етномузикологія тощо). Розвиток музичної етнографії зв'язаний з добою національного відродження України ХІХ століття.

Український пісенний фольклор відобразив світогляд народу від стану племені до народності і нації. Найперші вірування і християнська віра, звичаї і обряди, праця і побут, мораль і емоційно-образне сприйняття світу та свого місця в ньому, суспільні та особистісні взаємини оспівувалися українським народом та передавалися наступним поколінням із вуст до вуст.