

складові, зазначимо наступне: використання ІКТ у навчально-виховному процесі дозволяє вивчати на якісно новому рівні дисципліни мистецького спрямування. Разом з тим слід остерігатися негативних наслідків необґрунтованої та надмірної, а також методично невиправданої комп'ютеризації навчального процесу. Впровадження ІКТ у навчально-виховний процес необхідно поєднувати з традиційними методичними системами навчання і врахувати педагогічну доцільність такого використання.

Література

1. Азаров Ю.П. *Искусство воспитывать: книга для учителя [Текст] / Ю.П. Азаров. - 2-е изд., испр. и доп. - М.: Просвещение, 1985. - 448 с.*
2. Глушков В.М. *Основы безбумажной информатики [Текст] / В.М. Глушков – М.: Наука, 1982.-552с.*
3. Зязюн І.А. *Неперервна професійна освіта: проблеми, пошуки, перспективи: Монографія / За ред. І.А.Зязюна/. – Київ: Видавництво “Віпол”, 2000. – 626с.*
4. Малицька І.Д. *Розвиток інформаційних педагогічних мереж в освітніх системах зарубіжних країн [Текст] / І.Д. Малицька // Рідна школа – 2004. - №9. – С.73-76.*
5. *Педагогический словарь-справочник: Учеб.-метод. пособие для самостоят., работы студентов и аспирантов. Ч.1 / Авт.-сост. А.И. Воротникова, Т.Л. Кремнева. Тамбов: Изд-во Тамб. ун-та, 2000. 51с.*
6. *Педагогічні технології. Досвід. Практика: Довідник / П.І Матвієнко та ін. — Полтава: ПОПОПП, 1999. – 375с.*
7. Тихонов А.Н.
Развитие единой образовательной информационной среды в Российской Федерации / А.Н. Тихонов. Университет управления: практика и анализ. 2001. № 4(19).
8. Sakamoto T. *The Role Of Educational Technology In Curriculum Development. -Paris, 1974. p. 26-48.*

УДК 37:780.616.432

Бутенко Т.М., Сахарова Л.О.

ФОРМУВАННЯ ЗВУКОТВОРЧОЇ ВОЛІ СТУДЕНТА У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

У статті розглянуто педагогічні принципи К. Мартинсена. Здійснено аналіз його поглядів щодо індивідуальної фортепіанної техніки та методів навчання гри на фортепіано. Висвітлено головні аспекти педагогічних принципів К. Мартинсена, які ґрунтуються на концепції звукотворчої волі, комплексу вундеркінда.

Ключові слова: виконавець, педагогічні принципи, гра на фортепіано.

В статье рассмотрены педагогические принципы К. Мартинсена. Осуществлен анализ его взглядов относительно индивидуальной фортепианной техники и методов учебы игры на фортепиано. Отражены главные аспекты педагогических принципов К. Мартинсена, которые основываются на концепции звукотворческой воли, комплексе вундеркинда.

Ключевые слова: исполнитель, педагогические принципы, игра на фортепиано.

The article describes K.Martynsen's pedagogical principles and the analysis of his view on individual piano technique and piano teaching methods. Article describes main aspect of K.Martynsen's pedagogical principles, which are based on pedagogical rationale as the basis of musical learning, sound imaging will and prodigy complex. His first work on the theory and techniques of piano was «Individual piano technique» (based on sound imaging will). It was published in 1930.

The main idea of K.Martynsen's piano pedagogy is: true technique ever produced and cannot be produced separately and independently of artistic intentions of the artist, and always

formed the basis of these intentions. Performance technique of two experienced artists necessarily different, but not because it is better or worse, but because it is different in nature, aesthetics, interpretation, art installations of both artists.

K.Martynsen believed that technical training is directed from external to internal, should replace training focusing on internal to external. One of the leading mental strength, which generates a variety of manifestations piano (or other) technology, called by K.Martynsen as sound imaging will. K.Martynsen separate sound imaging will to six components: “tone-will”, “sound imaging will”, “linear will”, “rhythm will”, “will to form” and “forming the will”.

The analysis of pedagogical principles for the development of K. Martynsen's individual piano technique proves that there is no single way to achieve regularity work of art, just as there is no single religion. For those, who want to survive and reproduce the artwork may be just the will to laws, just stick it returns itself. To strengthen this desire in the soul of the disciple – that is the highest principle of any art education. This teacher does not have presumed weakness, cowardice. The more the student learns to apply the laws of art, the more they will have to modify and differentiate his technique. Limitless in their ability to master the technique will help the student to the laws of art.

Keywords: performer, pedagogical principles, playing the piano.

Постановка проблеми. Питання навчання гри на фортепіано займає своє особливе місце серед низки складних проблем, вирішення яких потребує наукових підходів і спільних зусиль фахівців з музикознавства, психології та фортепіанної педагогіки.

Аналіз останніх публікацій. Методику навчання гри на фортепіано К. Мартинсена та його фортепіанну педагогіку упродовж багатьох років вивчають музикознавці, виконавці, викладачі (А.Бард, Г.Коган, К.Ігумнов, М.Метнер, Г.Нейгауз, Е.Тимакіна та інші). Формування звукотворчої волі студента є дуже актуальним питанням і сьогодні.

Мета статті. Висвітлити головні аспекти педагогічних принципів К. Мартинсена, виявити зв'язок між його методикою виховання піаніста та сучасними педагогічними апеляціями до конценції звукотворчої волі – мета статті.

Зробити аналіз та науково обґрунтувати педагогічні принципи К. Мартинсена, які стосуються індивідуальної фортепіанної техніки та методів навчання гри на фортепіано – завдання статті.

Виклад основного матеріалу. Карл Адольф Мартинсен (1881 – 1955) – видатний німецький викладач фортепіано, який опублікував відомі редакції фортепіанних сонат Й.Гайдна, В.Моцарта і Л.Бетховена. Першою його роботою з теорії та методики піанізму була “Індивідуальна фортепіанна техніка” (на основі звукотворчої волі), опублікована в 1930 році. Посібник складається з 4-х частин, кожна з яких висвітлює важливі проблеми як піаністичної освіти, так і загального музичного виховання.

Головна ідея щодо індивідуальної фортепіанної техніки полягає в наступному: справжня техніка ніколи не виробляється і не може бути вироблена окремо та незалежно від художніх намірів виконавця, а формується завжди виходячи з цих намірів. Виконавська техніка двох досвідчених артистів обов'язково різна, проте не тому, що вона краща чи гірша, а тому, що вона інша за характером, естетикою, інтерпретацією, художніми установками обох виконавців.

Технічне навчання, спрямоване від зовнішнього до внутрішнього, повинно замінити навчання, спрямоване від внутрішнього до зовнішнього. Одна з провідних душевних сил, яка породжує різноманітність проявів фортепіанної (чи іншої) техніки, є звукотворча воля.

Звукотворча воля – це центральна, первинна сила, яку справжній музикант відчуває в собі у процесі виконавської майстерності. Вона для нього дещо ціле, неподільне, те, що він не намагається передати словами, тому що слова для кращого розуміння потрібно ділити на складові частини і послідовно їх відтворювати. Зокрема, звукотворчій волі К.Мартинсен виокремлював шість складових елементів.

Перший – це “звуковисотна воля”. Кожний музикант бажає почути певний звук, направляє свої зусилля, щоб відтворити саме його, а не якийсь інший. У зв'язку з цим автор визначає два типи обдарованості: а) абсолютний (слух) – коли миттєво можуть визначити

висоту звука, уявити і почути його; б) відносний (слух) – коли здатні визначити висоту звука, отримавши певний початковий звук.

Однак К.Мартинсен зазначає, що гарна пам'ять не завжди свідчить про виняткові розумові здібності (обдарованість), так само як і абсолютний слух не єдина та не загальна ознака музичної обдарованості, хоча абсолютний звуковисотний слух сприяє становленню майстрів.

Другим елементом є “звукотемброва воля”. Навчити видобувати з кожного інструмента оптимальну яскравість – завдання інструментального, технічного та художнього виховання, який досить часто в сучасній музично-педагогічній практиці не береться до уваги.

К.Мартинсен підкреслює, що звукотемброва воля – елемент, який стоїть вище, ніж звуковисотна воля. Музиканти з абсолютною звуковисотною пам'яттю охоче схиляються до абстрактного. Для них характер звука знаходиться на другому місці у порівнянні з його висотою.

Третій елемент – “лінійна воля”. Це перший із трьох елементів, який вибудовує музичне явище. Справжній музикант не повинен чути художній музичний твір, що складається лише з окремих звуків. “<...> Справжнє звукове явище не є низкою звуків, які виникають по черзі, крапка за крапкою, а є тим, що відбувається між звуками, тенденцією потягу одного звука до іншого: у цьому полягає найглибший нерв музичного явища” [5, с. 202].

Четвертим елементом є “ритм-воля”. К.Мартинсен підкреслював, що це рідна стихія роялю. Якщо усі попередні елементи – будівельний матеріал художнього виконання, то останні два – це сили, що об'єднують усю побудову в єдине ціле.

“Воля до форми” (п'ятий елемент) живе в душі композитора у процесі творчої дії як своєрідний загальний огляд художнього твору. Сприйняти цей загальний огляд як прояв волі до форми – перша мета виконавця, оформити його зовні – вищий закон виконавського мистецтва. Автор зазначав, що на початку вивчення твору виконавець повинен виявити звукове забарвлення, інтенсивність лінії, ритм і насамперед темп виконання.

Шостий елемент – “формуюча воля” (особистий елемент): воля до форми твору внутрішньо відчутна, але виконана завдяки особистим душевним силам виконавця. Іноді цього елемента дуже не вистачає виконавцю, щоб душевні сили та слухові уявлення поєдналися та керували музикантом і його життям.

Зважаючи на багатоманітність сучасних різновидів виконавського мистецтва, варто звернутися до розподілу за типами, стилями творчості, котрі історія музики класифікує як класику, романтику, імпресіонізм та експресіонізм.

У галузі виконавства розмежування імпресіонізму та експресіонізму взагалі є спірним. Музичний імпресіонізм є переходом від романтики до експресіонізму, і як несамостійна проміжна ланка підлягає вилученню з класифікації, яка нас цікавить. Отже, для інтуїтивного упорядкування піаністичного мистецтва відповідно до типів звукотворчої волі ми пропонуємо розглянути класичний, романтичний та експресіоністичний типи.

Звукотворчу волю відповідно до виконавських типів визначаємо як статичну (для класичних), бо внутрішній спокій клішування і вимірювання за законами статичності є сутністю головної сили душі класичного складу, та екстатичну (для романтичних), бо вибух статичних законів мріями й упованням, до якого вдається суб'єкт, є сутністю головної сили душі експресіоністичного складу.

Створити із людини і твору єдине ціле – творче завдання кожного митця, виконавця. Завдання полягає у тому, щоб забезпечити цей тип зовнішньою зброєю, яка підходить для його наполегливої волі, розробити для звукотворчої волі відповідну техніку. Надати учневі все необхідне для цього – завдання майбутньої педагогіки, але розв'язати це завдання можна лише досконало з'ясувавши для себе головні типові задатки й усвідомивши, що кожному типу звукотворчої волі притаманна особлива технічна вказівка.

Зупинимось більш докладно на характеристиці кожного типу звукотворчої волі. Справжня статична звукотворча воля, як і будь-яке справжнє художнє досягнення, повинна виходити з глибин демонії хотіння, яка полягає у волі до пізнання художнього твору навіть

до найдрібніших і найтонших складових частин його будови, і до відтворення художнього твору з усіх його частин.

Зрозумілість в усьому і в кожній найдрібнішій складовій частині художнього твору – ось чого досягає статична художня звукотворча воля.

Для екстатичної звукотворчої волі ціле є головним. Для неї кожен музичний твір – втілення всієї людини, вичерпний прояв людської самореалізації композитора. Тому при проникненні в музичний твір справа для неї йде перш за все про те, щоб увійти у світ почуттів. Для виконавської волі цього типу її власна формотворча воля, демонія її власного переживання – вищий закон ставлення до того, що підлягає втіленню.

Експансивна звукотворча воля ненавидить у виконавчому музичному мистецтві все, що прагне вкрастися за допомогою чуттєвої краси, що прагне швидше умовити, чим переконати. Їй не притаманна будь-яка пишність.

При експансивній звукотворчій волі площина, побудова із площин, протиставлення площин – ось що є справжнім “матеріалом” формотворчої волі. Якщо статична звукотворча воля зупиняється перед демонією суб’єктивного, перед п’яним розрядженням особистої єдиної волі, якщо зміни особистого почуття є вищим законом екстатичної звукотворчої волі, то експансивна звукотворча воля знаходиться на іншому боці особистого покладання надій. Вона є начебто приборкуванням екстатичного виконання, його подоланням, концентрацією, підйомом.

К.Мартинсен вважав, що головна проблема фортепіанної педагогіки полягає в питанні: як необхідно виховувати учня, щоб завжди у процесі будь-якої роботи за роялем звукотворча воля дійсно була головною силою?

Щоб дати на нього відповідь, звернемо увагу на формулу Мартинсона: “свої вимоги педагог повинен перевірити за формулою: відчуй себе в тому ж, викладач”. Дійсно, часто педагоги випробовують лише своїх учнів, щоб уникнути власних випробувань.

Успіх музичного навчання залежить насамперед від обдарованості викладача, а також (хоч і меншою мірою) від обдарованості учня. Для цього розглянемо введене дослідником поняття “комплекс вундеркінда”.

З точки зору психології, “комплекс вундеркінда” – це безпосередня спрямованість волі слухової сфери на звукову ціль: клавіатуру чи гриф інструмента. При цьому у свідомості майже не відводиться місце посереднім ланкам, тобто рухам і виконуючим їх органам.

Отже, перше випробування педагога полягає у тому: чи пережив хоч раз він при власному виконанні те, що є “комплексом вундеркінда” (оскільки навчити можна лише тому, що знаєш сам). Можливі три варіанти:

1. Якщо викладач не має до цього здібностей, йому слід змінити професію – він не педагог (такий варіант найбільш поширений у педагогічній практиці).
2. Якщо викладач відчуває у собі “комплекс вундеркінда” – це найкращий варіант.
3. Якщо у роботі викладача переважає методика, то треба виробити в собі “комплекс вундеркінда” (приспосований тип “комплексу вундеркінда”). Цей варіант також сприятливий для нашої педагогіки, але потребує великої роботи над собою, на що здатна не кожна людина.

Друге випробування. Від справжньої інструментальної педагогіки вимагається, щоб виховання учня відбувалося зсередини назовні. Від того, правильний чи викривлений напрямок недоступних зовнішньому спостереженню мозкових процесів, залежить усе художнє майбутнє учня. Це завдання можна вирішити лише за умови досконалого володіння певною душевною здібністю. До поновлення її в собі і повинно зводитися друге випробування. Кожен, хто випробує, повинен перевірити, чи може він у процесі гри своїх учнів повністю відректися від себе, чи може завжди поставити себе на їхнє місце настільки, щоб відчувати ніби він сам грає (зрозуміло, зі всією обмеженістю можливостей учня). Зазначимо, що за бажанням, викладач може виробити в собі здібність пристосовуватися.

У випадках особливої педагогічної обдарованості здібність може дійти до ступеня, який можна назвати “ясним баченням” – здібність на підставі порівняно незначних зовнішніх задатків проникати у найглибші мозкові процеси іншої особи. Позасвідомий вплив на ігрову

волю учня без сумніву доречний у художньому викладанні, подібно до того, як оркестру передається воля диригента.

Отже, для правильного музичного навчання необхідна педагогічна обдарованість вчителя, вроджена чи набута. У процесі початкового навчання можна розглядати обдарованість учня.

Вундеркінду притаманний комплекс живофізичних функцій, який повинен розглядатися як зразок у процесі будь-якого інструментального навчання. Підґрунтя правильного та повноцінного музичного виховання становить наповнений музикою рідний дім (на жаль, у наш час це рідкість). Як приклад, К.Мартинсен наводить вундеркінда В.Моцарта та педагогіку його батька:

1. Зацікавленість дитини у своїй грі за інструментом. Кожне виконання на інструменті повинно приносити дитині радість. Вона повинна слухом знаходити бажані звуки та виконувати чи намагатися виконувати їх за інструментом. Тут відіграє велику роль свобода, надана початківцю.

2. Заняття у формі гри (викладач грає – учень повторює).

3. Дитина грає, а викладач записує нотами, при цьому у центрі стоїть слухова воля дитини. Ноти є тільки подразником, стимулом до бажання слухати певні звуки, але немає ніякого первинного відношення до пальців, до фізичного розвитку (моториці).

Першопочаткове навчання – це високий обов'язок настільки ж відповідальний, як і викладання у “класах майстерності”. Вчителю початківця треба з початку активізувати нового вихованця до дії за інструментом і радості гри. Під час перших занять необхідно вирішити питання посадки та постановки (постановку рук краще відпрацювати без інструмента), намагатися активізувати слух дитини – і все це робиться у формі забави. У процесі звуковидобування треба звертати увагу на якість звука. Слід цілковито відмовитися від співу звуків перед натисканням на клавішу. Але якщо дитина все ж таки співає, то не треба заважати їй, а перед грою робити паузу, щоб дати їй можливість уявити бажаний звук. Можна використовувати транспонування, але виключно на слух.

Тільки після засвоєння вищеназваного можна переходити до вивчення нот. Добираючи репертуар, необхідно давати учню лише ті п'єси, які він може уявити у своїй слуховій сфері, які він, отже, може ще побудувати за допомогою своєї звукотворчої волі. Керуючись лише цим, а не готовністю м'язів, слід підвищувати рівень майстерності учня.

Щодо інструментального та слухоспівного навчання, то К.Мартинсен не радить їх поєднувати. Їх можна застосовувати разом, однак у процесі інструментального навчання не повинно переважати слухоспівне: “Вважають, що співацький комплекс звукотворчої волі часто автоматично сприяє розвитку інструментального. Проте таке твердження хибне. Однак можна припустити, що паралельне гарне викладання співу та гри на фортепіано (чи іншому інструменті) здатне посилювати звукотворчу волю”.

Але варто вказати на небезпеку для інструментального навчання, яку може спричинити сучасна практика відокремленого слухового навчання. Результатом її майже завжди є те, що викладач однієї спеціальності покладається на іншого. До того ж якщо слухове навчання проводиться зовні, то для дійсного розвитку звукотворчої волі не буде зроблено нічого. У такому випадку органічному зростанню учня не сприяють, а заважають.

Лише коли обидва викладача є справжніми педагогами у тому сенсі, як це розуміє К.Мартинсен [4], тоді впливає, що тільки у цьому ідеальному випадку відбувається бажана функціонально-мозкова перевага. Таке навчання потрібне у процесі виховання акустично необдарованих учнів. Але фортепіанний “комплекс вундеркінда” повинен завжди практикуватися викладачем як засіб та виховуватися як відокремлювана єдність (це стосується і вокального комплексу). Справа в обох випадках полягає не в тому, щоб глядацьке роздратування зворушило будь-яке слухове уявлення, а в тому, щоб глядацьке роздратування викликало в мозку вокальнозвукове уявлення, зворушило лише йому притаманну звукотворчу волю.

Багато виконавців супроводжують виконання бурчанням і гудінням. Дослідження доводять, що у видатних виконавців гудіння та бурчання майже не піддається точному нотному запису: простежується відповідність напрямку ліній, а також динамічних дуг, але

про звуковисотний збіг з музикою, яка виконується, не може бути й мови. Секрет полягає у тому, що гра завжди супроводжується рухом гортані (внутрішній спів або “інтонаційна моторика”). Це не зовсім спів, тобто дещо інше чуттєве відчуття й чуттєве уявлення. Інтонаційна моторика належить безпосередньо до власної слухової сфери.

Зупинимося детальніше на музичному диктанті – зворотному процесі від звука до глядацької сфери. Під час написання диктанту найчастіше м'язовий апарат дійсного співу чи насвистування сам від себе відчуває музичне явище і при цьому лише ретроспективно коригує слухову сферу. Щоб цьому запобігти, викладач повинен звернути увагу учнів на те, що при включенні дійсної моторики співу та свисту вся робота з музичного диктанту виявиться втраченим часом. Для початку треба хоча б заборонити намацування. Той, хто акустично обдарований від природи, безпосередньо у слуховій сфері відображатиме почуте. У решти “знаходження шляху” повинно полягати у притягуванні до слухової сфери тільки інтонаційної моторики. Лише у цьому випадку музичний диктант відіграватиме роль у музичному розвитку учня.

У процесі звуковидобування велику роль відіграє побічний галас: чим його менше, тим чистіший звук і краще його сприймання; можна видобути з інструмента звук хоч і однієї сили, але різної якості. Кожний інструмент під руками різних виконавців стає цілковито іншим за звуковим забарвленням.

Звертаючись до учня зі словами: “візьми звук сильніше” або “дай більш яскравий променистий” – викладач має на увазі один і той же звук. Але в уяві учня між цими двома висловами може існувати велика різниця.

Під час гри на інструменті виконавець ніколи не надає значення фізичним діям. Справа зовсім не в постановці рук і навіть не в їхній фізичній взаємодії з інструментом. Якщо у виконавця головним центром є звукотворча воля, то він розуміє картину того, що бажає чути. І фізичній частині ігрового апарату залишається лише підкоритися. Художні досягнення за інструментом можливі тільки тоді, коли фізичний та психічний початок у виконавця створюють психофізичну єдність.

Також зауважимо, що виконавцю на інструменті у кожному новому приміщенні завжди доводиться здійснювати нову звукотворчу роботу. Під час виконання його творча воля повинна підлаштовувати інструмент і приміщення до нової єдності. Кому це не вдається, у того творча воля досить слабка, щоб здійснювати творчі дії широкого масштабу. Це необхідно враховувати кожному викладачу перед прилюдними виступами його учня.

При великій інструментальній обдарованості учня встановлюється гармонія між слухом і моторикою, й апарат “налаштовується” самостійно. Мета педагога за звичайних умов: встановити повну гармонійну рівновагу між слуховою сферою та моторикою, і у процесі навчання постійно мати на увазі як вищий закон, де встановлюється гармонія між обома сферами.

Необхідно керувати розвитком апарату, “бо головне завдання полягає не в тому, щоб виробити певний моторний образ дій для чиєїсь душі, а в тому, щоб розвинути апарат, зважаючи на звукотворчу волю учня” [3, с. 174]. Розпочинати треба з роботи над усім апаратом. “Сила пальців – це їхня швидкість”. При розвитку техніки в учня повинна завжди бути воля до праці. Якщо учень грає досконало, але не художньо – це найстрашніше.

Про вправи В.Бардас зазначав: “Річ не у вправах техніки, а в техніці вправ” [2, с. 75]. Головне у цій справі – зацікавленість. Темп вправи завжди треба встановлювати залежно від свідомості та слухового контролю. Сенс вправи полягає в тому, щоб напруженою концентрацією звукотворчої волі активно і точно відтворити “мислячими пальцями”, спочатку у процесі виконання технічної вправи головні елементи технічних формул, а потім вивчення п'єси – закономірність її побудови. Мова йде не про м'язи руки та кисті, а насамперед про “м'язи” голови.

Метою вивчення художнього твору повинно бути доведення до згоди техніки виконавця з технікою відповідного художнього твору. Виконання твору та існуючої в ньому волі до форми – ось, що повинно бути єдиним завданням артиста, завданням художнього виховання. Той факт, що художній твір можна відчути й відтворити суб'єктивно, не

виправдовує довільно-вередливого поводження з ним. Воля до форми, яка втілена в художньому творі, повинна переважати над формотворчою волею виконавця.

Викладач повинен поважати закономірність душевної організації учня. Він повинен виховувати в нього пошану до закономірностей органічного художнього твору. Якщо ж де-небудь у художньому вихованні муштрування доречно, то саме тут.

Педагог у цьому випадку має бути дуже вимогливим і безжалісним. Якщо він дійсно жив одним життям з мистецтвом і в мистецтві, то він завжди буде вражений однією власною рисою – тим, як закономірності видатних художніх творів, за які він боровся протягом життя, змінювалися для нього разом з його особистим розвитком у художньому житті.

Висновки. Отже, не існує єдиного способу досягнення закономірності художнього твору, так само як не існує єдиної релігії. Для того, хто хоче пережити і відтворити художній твір, може існувати тільки воля до закономірності, тільки палка віддача себе їй. Укріпити таке прагнення в душі учня – ось найвищий принцип будь-якого художнього виховання. У цьому педагог не повинен припускатися слабкості, легкодухості. Чим краще учень навчиться розуміти закони художнього твору, тим більше вони будуть змінювати і диференціювати його техніку. Безмежна у своїх можливостях техніка допомагатиме учневі опанувати закони художнього твору.

Література

1. Бирмак А. *О художественной технике пианиста* / А. Бирмак. – М. : Музыка, 1973. – 138 с.
2. Либман Е. *Работа над фортепианной техникой* / Е. Либман. – М. : Классика-XXI, 2003. – 148 с.
3. Мартинсен К. А. *Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли* / К.А. Мартинсен. – М. : Музыка, 1966. – 220 с.
4. Мартинсен К.А. *Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано* / К.А. Мартинсен. – М. : Музыка, 1977. – С. 25 – 117.
5. Нейгауз Г.Г. *Об искусстве фортепианной игры* / Г.Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1987. – 240 с.

УДК 781.21

Віла-Боцман О. П.

ФОРМУВАННЯ ЛАДОВОГО ЧУТТЯ ЯК ОСНОВИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО СЛУХУ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ У ТРАДИЦІЯХ ОДЕСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ

У статті розглядаються питання методики розвитку найважливішого компоненту професійного музичного слуху – ладового відчуття. Автором були проаналізовані праці родоначальника Одеської хорової школи – К. К. Пігорова, а також його творчих спадкоємців. Порівнюючи результат аналізу з сучасними потребами музичної освіти, автор пропонує варіант подальшого розвитку методичного комплексу щодо виховання ладового почуття майбутніх вчителів музики, надає короткі рекомендації щодо організації навчального процесу.

Ключові слова: *сольфеджіо, музичний слух, ладове почуття, співацька інтонація, Одеська хорова школа, К. К. Пігров.*

В статье рассматриваются вопросы методики развития важнейшего компонента профессионального музыкального слуха – чувства лада. Автором проведен анализ работ родоначальника Одесской хоровой школы – К. К. Пигрова, а также его творческих наследников. Сопоставляя результат анализа с современными потребностями