

Міністерство освіти і науки України  
Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка  
Департамент культури і туризму  
Полтавської обласної державної адміністрації  
Обласний методичний кабінет навчальних закладів  
культури і мистецтва

# ШЛЯХИ ВДОСКОНАЛЕННЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ В УМОВАХ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ВИКЛИКІВ СЬОГОДЕННЯ

**М А Т Е Р І А Л И**

Обласної науково-практичної конференції

з міжнародною участю

*21-22 травня 2020 року*

Частина 1

Полтава – 2020

## РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

**Сулаєва Наталія Вікторівна** – доктор педагогічних наук, професор, декан психолого-педагогічного факультету Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (науковий редактор);

**Левченко Григорій Семенович** – заслужений діяч мистецтв України, професор, завідувач кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (науковий редактор);

**Богодиста Ліна Вікторівна** – директор Обласного методичного кабінету навчальних закладів культури і мистецтва (літературний редактор);

**Гринь Юлія Миколаївна** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

**Дем'янюк Наталія Юрївна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (відповідальний редактор);

**Ірклієнко Вікторія Степанівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (відповідальний редактор);

**Лобач Олена Олександрівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (упорядник, відповідальний редактор);

**Павленко Наталія Олександрівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (відповідальний редактор);

**Полухіна Ольга Сергіївна** – заступник директора Обласного методичного кабінету навчальних закладів культури і мистецтва (літературний редактор);

**Вовченко Сергій Володимирович** – старший викладач кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

**Глушкова Світлана Іванівна** – старший викладач кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

**Ремезова Наталія Миколаївна** – старший викладач кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

**Яковлев Володимир Петрович** – старший викладач кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

**Комишан Юлія Вадимівна** – аспірантка Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

## РЕЦЕНЗЕНТИ

**Федій О. А.** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри початкової освіти, природничих і математичних дисциплін та методик їх викладання Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

**Соломаха С. О.** – кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник відділу змісту і технологій педагогічної освіти Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України.

Ш70

**Шляхи вдосконалення педагогічної майстерності викладачів мистецьких шкіл в умовах трансформаційних викликів сьогодення** : матеріали Обл. наук.-практ. конф. з міжнар. участю (21 – 22 трав. 2020 р., м. Полтава) : у 2 ч. Ч. I / ред. кол. : Г. С. Левченко, Н. В. Сулаєва, Ю. М. Гринь, Н. М. Ремезова, Ю. М. Комишан та ін. ; наук. ред. Н. В. Сулаєва ; відповід. ред. О. О. Лобач, Н. Ю. Дем'янюк ; упоряд. О. О. Лобач. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2020. 188 с.

*Збірник складають матеріали обласної науково-практичної конференції, де обговорено широкий спектр проблем із таких напрямів: «Мистецька освіта: історія, теорія, перспективи», «Поглиблення професійної компетентності педагогічних працівників мистецьких шкіл», «Удосконалення методичної майстерності викладачів мистецьких дисциплін», «Виховання та розвиток особистості в процесі загальної та спеціальної мистецької освіти».*

*У першій частині представлено доповіді, обговорені на пленарному засіданні, трьох секціях (історико-теоретичній, освітньо-професійній і мистецько-виховній), а також воркшопі з методики навчання гри на фортепіано.*

*Матеріали адресовано науковцям, педагогічним працівникам закладів загальної середньої та позашкільної освіти, магістрантам, студентам і всім, хто зацікавлений у розвитку вітчизняної мистецької освіти.*

*Рекомендовано до друку вченою радою  
Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка  
(протокол № 11 від 6 квітня 2020 р.)*

# ЗМІСТ

## ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

### ***Богодиста Ліна***

Діяльність мистецьких шкіл на Полтавщині  
в умовах реформи мистецької освіти: виклики та перспективи ..... 9

### ***Полухіна Ольга***

Основні напрями реалізації організаційно-методичної діяльності  
Обласного методичного кабінету  
навчальних закладів мистецтва та культури ..... 13

### ***Ажажа Ірина***

Зміст і стандарти початкової мистецької освіти ..... 16

### ***Гринь Наталія, Корчак Олександра***

Історія створення та зміст спеціальної початкової мистецької освіти  
у Гребінківській дитячій музичній школі ..... 18

### ***Даниленко Олександр***

Історія становлення Лубенської художньої школи ..... 20

### ***Должко Світлана***

Сторінки історії Зіньківської дитячої музичної школи ..... 21

### ***Ключинська Алевтина***

Художньо-естетичне навчання здобувачів освіти  
в Полтавській спеціалізованій школі-інтернаті «Центр освіти  
та соціально-педагогічної підтримки» імені Софії Русової ..... 23

### ***Малогуб Ірина***

Мистецька школа – осередок культури села ..... 26

### ***Омельченко Микола***

Історія та етапи розвитку Глобинської дитячої школи мистецтв ..... 27

### ***Хниченко Олег, Петрова Тетяна***

Історія Полтавської дитячої музичної школа № 2 імені В. П. Шаповаленка:  
минуле й сьогодення ..... 29

### ***Чечотка Олег, Чечотка Анжела***

Інклюзивна освіта в школах естетичного виховання:  
стратегія вирішення проблеми ..... 30

### ***Шевченко Валентина***

Інноваційні форми організації  
професійного самовдосконалення викладачів мистецьких шкіл ..... 33

## Секція 1

### МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПЕРСПЕКТИВИ

### ***Бідна Олена***

Володар чотирьох «Оскарів» краєнин Дмитро Тьомкін ..... 36

### ***Горбуля Людмила, Танська Антоніна***

Феномен «останнього романтика українського мелосу» ..... 38

<b>Дехтярьова Марія</b> Народний аматорський хор «Надвечір'я» – осередок української культури Старобільщини.....	40
<b>Колодяжна Катерина, Поцінко Олександр</b> Психолого-педагогічні основи навчання гри на музичних інструментах .....	41
<b>Ледянкіна Катерина</b> Хорова культура Полтавщини в контексті розвитку хорового мистецтва України .....	43
<b>Петріченко Віктор</b> Значення музично-педагогічної концепції Карла Орфа для розвитку музикування .....	45
<b>Степанченко Юлія</b> Предмет «Коллективне музикування» як фактор активізації творчого процесу в сучасній музичній освіті .....	47
<b>Ступка Валентин, Сокурєнко Василь</b> Загальні європейські тенденції розвитку системи музичного виховання .....	50
<b>Філіпова Оксана</b> Систематизація фольклорної спадщини Полтавщини .....	52

## Секція 2 ПОГЛИБЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАЦІВНИКІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ

<b>Василенко Ганна</b> Робота концертмейстера з учнями музичних шкіл .....	54
<b>Кіркова Альона</b> Конкурс як засіб реалізації творчості учня та оцінки професійної компетентності вчителя .....	55
<b>Кузьмічов Сергій, Кузьмічова Ірина</b> Взаємодія викладачів фортепіано і сольфеджіо як чинник удосконалення інструментальної підготовки учня .....	57
<b>Павленко Ірина</b> Творчі та педагогічні аспекти роботи концертмейстера .....	59
<b>Потоцька Любов, Гулакова Олена</b> Удосконалення педагогічної майстерності педагога-піаніста .....	61
<b>Скрипка Марина</b> Особливості роботи піаніста-концертмейстера в дитячій музичній школі .....	62
<b>Стадник Тамара</b> Психологічні аспекти навчання дітей гри на музичному інструменті .....	64
<b>Цюк Міла, Цюк Юрій, Панчошний Микола</b> Урок – основна форма організації навчання в мистецькій школі .....	65
<b>Шевченко Галина</b> Особливості роботи концертмейстера-баяніста в хореографічному класі на заняттях із народного танцю .....	67
<b>Яременчук Світлана</b> Функції концертмейстера в дитячих мистецьких школах .....	69

**Секція 3**  
**ВИХОВАННЯ ТА РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ**  
**В ПРОЦЕСІ ЗАГАЛЬНОЇ ТА СПЕЦІАЛЬНОЇ**  
**МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

<b>Безугла Оксана, Зімня Марина</b> Музично-ритмічне виховання учнів .....	71
<b>Будніченко Марина, Лукашенко Наталія</b> Структура та діагностика музичних здібностей особистості: психологічний аспект .....	73
<b>Глоба Олена, Дмитрієва Світлана</b> Громадянське виховання старшокласників на уроках музичного мистецтва .....	75
<b>Дар'їна Світлана, Яроха Світлана</b> Мотивація пізнавальної діяльності у підлітків на уроках музичного мистецтва .....	77
<b>Інполітова Юлія</b> Виховання розуму та серця учня засобами музичного мистецтва .....	79
<b>Ковтун Інна</b> Українська народна пісня – основа музичного виховання особистості .....	81
<b>Максименко Тетяна</b> Нетрадиційні уроки музичного мистецтва в сучасній школі .....	82
<b>Мамедова Жанна</b> Розвиток інтересу учня до музичного мистецтва в класі домри .....	85
<b>Мельник Ірина, Март'ян Людмила</b> Формування в учнів мотивації на початковому етапі навчання гри на музичному інструменті .....	86
<b>Мохонько Ася</b> Музика і мова .....	89
<b>Одинець Ніна</b> Виховання в учнів мистецьких шкіл основ творчості на уроках музичного мистецтва .....	92
<b>Опошнян Олександр</b> Імпровізація: від учителя до учня .....	94
<b>Свирида Юлія, Дрозденко Валентина</b> Розвиток самостійності музичного мислення в учнів молодших і середніх класів .....	98
<b>Салімон Ірина, Соколовський Григорій</b> Вплив темпераменту учня на успішність навчання та музикування .....	100
<b>Солод Ельвіра</b> Навчання музиці потрібно починати з музики .....	102
<b>Тарасова Світлана</b> Естетичний розвиток особистості засобами LEGO-конструювання на музичних заняттях .....	105
<b>Ткаченко Катерина, Довгаль Анна</b> Завдання музичного виховання в основній школі .....	107

<b>Фурман Лариса</b> Вплив музики на розвиток дитини .....	108
<b>Хворост Наталія, Єременко Людмила</b> Розвиток інтелекту в учнів дитячої школи естетичного виховання .....	109
<b>Шумська Аліна</b> Розвиток творчого потенціалу учнів у процесі ансамблевого музикування .....	111

## Воркшопи

### УДОСКОНАЛЕННЯ МЕТОДИЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

#### 1. Методика навчання гри на фортепіано

<b>Анепир Лариса, Пахомова Олена</b> Особистісний розвиток дитини в процесі навчання гри на фортепіано .....	113
<b>Байко Лариса, Мотрій Галина</b> Ансамблеве музикування як складник комплексного розвитку учнів-піаністів початкових мистецьких закладів освіти .....	115
<b>Болтушенков Василь</b> Виховання навичок педалізації у процесі навчання гри на фортепіано в мистецькій школі .....	118
<b>Василенко Наталія</b> Розвиток творчих можливостей учнів-піаністів .....	120
<b>Горобець Ірина</b> Вивчення етюдів – невід’ємна частина процесу технічного виховання музиканта в мистецькій школі .....	122
<b>Діденко Вікторія, Кононова Оксана</b> Розвиток креативності дітей у класі фортепіано .....	124
<b>Долина Олена, Долина Борис</b> Авторська художньо-педагогічна технологія Генріха Нейгауза .....	126
<b>Коломієць Валерій</b> Аналіз музичної форми як основа процесу навчання гри на фортепіано .....	130
<b>Кольвашенко Віталій</b> Нотний текст як фундамент для формування музичного мислення учня .....	131
<b>Коніченко Лариса</b> Використання методу раннього інтегрованого навчання музикуванню на фортепіано Фаїни Брянської в роботі з учнями початкових класів мистецької школи .....	133
<b>Костенко Катерина</b> Формування в учнів мотивації на початковому етапі навчання гри на фортепіано .....	135
<b>Крамаренко Тетяна</b> Виховання навичок читання нот з аркуша в учнів-піаністів .....	137
<b>Кудря Валентина, Шаганова Валентина</b> Робота в класі фортепіанного ансамблю .....	139

<b>Кухта Алла</b> Важливість слухового розвитку в музично-естетичному вихованні учнів класу фортепіано (з досвіду роботи) .....	141
<b>Максименко Інна</b> Робота над музичним твором на уроках акомпанементу як засіб формування в дитини художнього смаку .....	143
<b>Матвієнко Юлія</b> Елементарна імпровізація як метод зацікавлення учнів на уроках фортепіано .....	144
<b>Микитенко Жанна</b> Розвиток фортепіанної техніки в учнів молодших класів мистецької школи .....	146
<b>Москаленко Світлана, Швидка Світлана</b> Вивчення поліфонічних творів у класі фортепіано .....	148
<b>Нестріляй Вікторія, Безпалько Ірина</b> Етапи та основні методи роботи над фортепіанним твором .....	150
<b>Однороженко Наталія, Паляничка Лариса</b> Педаля – самобутня властивість фортепіано .....	153
<b>Опошнян Світлана</b> Завершальний етап роботи над художнім образом фортепіанного твору .....	155
<b>Радченко Ірина</b> Робота над створенням художнього образу на уроках фортепіано в молодших класах .....	157
<b>Рекун Вікторія, Фіцик Маргарита</b> Етапи роботи над фортепіанним твором .....	158
<b>Самойленко Людмила</b> Аналіз проблем організації навчання учня-піаніста мистецької школи .....	160
<b>Сидоренко Лариса</b> Формування навичок читання нот з аркуша в класі спеціального фортепіано .....	163
<b>Смірнова Наталія</b> Ансамблева гра як форма розвивального навчання у фортепіанному класі .....	164
<b>Собакар Людмила, Асауленко Тетяна</b> Психологічні особливості початкового етапу навчання гри на музичному інструменті.....	167
<b>Солона Катерина</b> Поліфонія – найкращий засіб розвитку розуму, душі, слуху й піанізму юного музиканта .....	169
<b>Сукач Тетяна</b> Виконання творів без нот: на перетині історії та музичної педагогіки .....	171
<b>Токар Галина, Щербань Алла</b> Формування в юних піаністів навичок читання нот з аркуша .....	172

<b>Фоменко Лілія, Топольник Леся</b>	
Варіативні творчі вправи – ефективний метод розвитку в учнів розуміння класичних музичних творів .....	174
<b>Хріснюк Тетяна</b>	
Методика навчання гри на синтезаторі в мистецьких школах.....	176
<b>Шевченко Діна</b>	
Формування в дітей початкових навичок гри на фортепіано .....	178
<b>Шумейко Людмила</b>	
Робота над звуком на уроках фортепіано в мистецькій школі .....	180
<b>Шурховецька Надія</b>	
Підготовка учня до публічного виступу .....	182
<b>Ювченко Олена, Бай Олена</b>	
Розвиток музичного мислення учнів молодших класів фортепіано .....	184



# ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

УДК 37.018.54:7(477.53)

*Ліна Богодиста,  
Обласний методичний кабінет  
навчальних закладів мистецтва та культури  
(м. Полтава)*

## **ДІЯЛЬНІСТЬ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ НА ПОЛТАВЩИНІ В УМОВАХ РЕФОРМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ: ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ**

Полтавщина – край, щедро обдарований піснями й легендами, край письменників, художників, світових діячів науки, мислителів і вчених, край із особливими традиціями та культурою. Багата ця земля на творців, чие рідкісної краси мистецтво, хай то пісня, слово, вишивка, або гобелен, художнє полотно чи гончарний диво-виріб, звеличує Полтавщину й Україну. Це вони підтверджують істинність високого ймення Полтавського краю як «Духовної скарбниці України»!

Впродовж багатьох років крок за кроком створювалася мережа освітніх закладів галузі культури, які виховали плеяду митців, що своєю творчістю прославляють Україну та складають інтелектуальний і професійний потенціал нації. Діяльність Обласного методичного кабінету навчальних закладів мистецтва та культури як головної регіональної організаційно-творчої, культурно-освітньої установи, яка координує діяльність мистецьких навчальних закладів Полтавщини, спрямована на розвиток дитячої творчості та позашкільної освіти, розкриття здібностей та обдарувань учнів мистецьких шкіл, задоволення їх інтересів, духовних запитів і потреб у професійному визначенні, творчого потенціалу викладачів, вивчення і узагальнення їх перспективного педагогічного досвіду, залучення кращих із них до конкурсів професійної майстерності.

У навчальних освітніх закладах сфери культури діти опановують тонкощі та глибини мистецької освіти, а здійснюючи творчу діяльність втілюватимуть прагнення людини змінювати світ на краще.

*Мета статті* – висвітлити діяльність мистецьких шкіл Полтавської області в умовах реформи мистецької освіти, визначити проблеми та перспективи їх розвитку.

На Полтавщині діє збережена мережа мистецьких шкіл, яка складається із 44 навчальних закладів (при яких відкрито 36 філій у сільській місцевості), із них 5 – у м. Полтава, 39 – у Полтавській області, в т. ч. 4 дитячі художні школи (м. Полтава, м. Кременчук, м. Горішні Плавні, м. Лубни), 4 школи мистецтв (у м. Полтава, м. Глобине, м. Пирятин, м. Решетилівка), 36 дитячих музичних шкіл. Відкрито 40 музичних відділень, 26 відділів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, 20 відділів хореографічного мистецтва, 2 театральні відділи.

Затверджено контингент учнів, який складає 11471 осіб – це найбільший контингент учнів мистецьких шкіл за останні 20 років, що становить 8,56 % охоплення дітей області початковою ланкою професійної освіти. Працює в мистецьких школах 1139 педагогічних працівників, 15 із яких мають звання «Заслужений працівник культури України». Найбільші мистецькі навчальні заклади на Полтавщині – Полтавська міська школа мистецтв «Мала академія мистецтв» імені Раїси Кириченко з контингентом майже 1500 учнів (директор – заслужений працівник культури України Т. Ю. Магомедова) та Полтавська ДМШ № 1 ім. П. І. Майбороди з контингентом майже 1000 учнів (директор – заслужений працівник культури України Є. І. Дудник). В області створено 199 викладацьких і 447 учнівських

творчих колективи різного складу, які ведуть концертну діяльність і беруть активну участь у всіх відкритих публічних заходах.

І у великих містах, і в невеличких населених пунктах наші мистецькі школи доводять свою дієвість і значущість, намагаються бути справжніми осередками культури своєї громади та активними учасниками державних, обласних, міських, районних свят. Учні та викладачі є постійними учасниками понад 50 обласних і всеукраїнських заходів на рік, організованих Обласним методичним кабінетом навчальних закладів мистецтва і культури спільно з мистецькими закладами м. Полтави та Полтавської області: семінарів, майстер-класів, нарад за участю провідних діячів культури і мистецтв України, концертів, конкурсів, фестивалів, олімпіад, різноманітних виставок тощо.

Із 2015 року в Україні розпочався процес реформи сфери освіти, одна з цілей якої – створення умов високоякісної системи освіти, доступної для кожної людини («Нова українська школа»).

У 2017 році розпорядженням Кабінету Міністрів України № 275-р затверджено середньостроковий план пріоритетних дій Уряду до 2020 року та план пріоритетних дій Уряду на 2017 рік, метою якого є модернізація змісту та умов надання мистецької освіти. У рамках реалізації пріоритету Міністерством культури України розроблено мінімальні стандарти забезпечення послугами мистецької освіти (частину «мінімального культурного кошика») та Концепцію сучасної мистецької школи [4].

Того ж 2017 року набрав чинності Закон України № 2145-VIII «Про освіту», який містить окремі норми щодо мистецької освіти. Законом введено науково-творчий ступінь доктора мистецтва та норми щодо його запровадження, мистецький напрям позашкільної освіти, терміни «мистецька освіта», «початкова мистецька освіта», «мистецька школа», «спеціалізована мистецька школа-інтернат», «мистецький коледж», а також особливі умови атестації педагогічних працівників, запровадження освітнього процесу в закладах мистецької освіти, розроблення стандартів початкової, профільної та фахової передвищої освіти [5].

У процесі оновлення змісту мистецької освіти у 2018 році затверджено:

- Положення про атестацію педагогічних працівників (установ) освіти сфери культури [1];
- Форму звітності 1-МШ для мистецьких шкіл (шкіл-інтернатів) [6];
- Положення про мистецьку школу, яке заклало основи для змін у початковій мистецькій освіті, встановивши такі основоположні принципи, як людиноцентризм, автономія мистецької школи, гнучкість і варіативність, об'єктивність оцінювання роботи, інклюзивність [2].
- згідно із Законом України «Про освіту» (розділ II ст. 21) мистецька освіта (початкова, профільна, фахова передвища, вища) належить до спеціалізованої освіти і здійснює освітню діяльність за власними освітніми програмами, у тому числі наскрізними, або типовими освітніми програмами, що затверджуються центральними органами виконавчої влади, до сфери управління яких належать відповідні заклади освіти [5].

Так, початкова мистецька освіта тепер повинна розбиватися на три підрівні, які синхронізовано з циклом навчання у ЗОШ: елементарний (1–4 кл.), базовий (5–9 кл.), поглиблений (10–11 кл.). Для елементарного та базового підрівнів початкової мистецької освіти існують розроблені та затверджені Міністерством культури України типові освітні програми, якими визначено загальний нормативний зміст, основні завдання та підходи до організації навчального процесу, перелік освітніх компонентів, їх послідовність та обсяг, що забезпечують набуття учнями обов'язкових результатів навчання.

Кожна мистецька школа, яка згідно з Положенням про мистецьку школу вже змінила статуту, мала розпочати 2019–2020 навчальний рік за освітньою програмою.

Шляхи реформування початкової мистецької освіти представниками професійного спільноти були сприйняті неоднозначно, оскільки, за думкою більшості професійних митців, вони понижують і нівелюють зміст мистецької освіти. Відсутність до 5 класу сольного співу та театрального мистецтва (а з 10 років саме й починається мутація голосу);

відсутність зведених репетицій будь-яких колективів; ліквідація та нерівноцінна заміна окремих базових дисциплін; загальний набір на всі відділи з 6 років (але зважаючи на фізіологічні особливості дітей цього віку, навчання на деяких інструментах є неможливим); збільшення кількості учнів у групах, значне збільшення навантаження кількості учнів на одну ставку; зменшення обсягу навчального навантаження на 30 % тощо – такі нововведення початкової мистецької освіти негативно вплинуть і на дітей, і на викладачів.

Так, врахувавши думку громадськості, 4 липня 2019 року було видано наказ Міністерства культури України за № 506 «Про внесення змін до наказу Міністерства культури України від 24 квітня 2019 року № 352», яким скасовано вимогу застосовувати типові освітні програми з 1 вересня 2019 р. для 1 класів, а також вилучено визначення, що типові освітні програми елементарного підрівня є стандартом початкової мистецької освіти [3]. Це дозволяє кожній мистецькій школі обрати власний темп розвитку і рухатись відповідно до нього. Для цього виділено стільки часу, скільки потрібно для обрання оптимальних складників власної освітньої програми та затвердження їх на засіданнях педагогічних рад мистецьких шкіл із наміром, щоб освітня програма кожної окремої мистецької школи повною мірою відображала особливості регіону, інтереси учнів і передбачала компоненти для вільного вибору дисциплін здобувачами.

29 серпня 2019 року экс-міністр культури України Євген Нищук видав наказ № 711, у якому є той запобіжник, який потрібний на перехідний період, а саме: можливість працювати до 2022–2023 н. р. і за типовим навчальним планом, і за типовими освітніми програмами [7].

Якою має бути сучасна мистецька освіта аби відповідати потребам і запитам суспільства, забезпечувати розвиток творчого потенціалу дітей і молоді, формувати мистецькі професійні компетенції і при цьому зберегти цінні надбання національного мистецтва – ось найголовніше питання сьогодення. Тому необхідно мудро, виважено і професійно підійти до оновлення змісту мистецької освіти, пошуку нових форм, методик, зробити все для того, щоб навчальний процес став більш цікавим для учнів.

Є норма закону, яка передбачає написання навчальним закладом освітньої програми як нормативного документа. Необхідно продумувати багато аспектів: наповнюваність групи, термін навчання, врахувати можливості школи, прописати очікувані результати на всіх підрівнях або зробити наскрізну. Освітня програма кожної мистецької школи пишеться для того, щоб батьки, які укладатимуть договори про надання освітньої послуги з керівником закладу розуміли, які знання, навички та вміння повинна отримати їхня дитина по закінченню навчального закладу.

У чому полягає сутність нововведень. Типові освітні програми, які запроваджуються, створені без належної апробації, без проведення експерименту. У 2018–2019 н. р. у 22 мистецьких школах України, що становить 1,7 % від загальної кількості, стартував пілотний проект. Результатів експерименту немає, бо підсумки підводити ще рано, пройшов тільки один навчальний рік (тривалість початкового етапу – 4 роки). Сенс пропонованої реформи – турбота про дитину, необхідність змін, і водночас: скорочення годин із фаху (22,5 хв. уроку двічі на тиждень) призведе до того, що рівень виконавської підготовки учнів сягне рівня домашнього музикування та самодіяльності; скорочення годин колективного музикування призведе до зникнення дитячих творчих колективів.

Все ж таки реформи повинні мати широке обговорення із фаховою спільнотою, пройти період апробації та аналізу досягнутих результатів. Необхідно вести діалог з усіма представниками галузі.

Під час упровадження реформи мистецької освіти, крім питання створення і затвердження освітніх програм, є й інші ризики:

1. Фінансування мистецьких шкіл із місцевих бюджетів. В умовах децентралізації та формування об'єднаних територіальних громад ситуація у всіх складається по-різному. Внаслідок відсутності достатньої кількості коштів у місцевих бюджетах на утримання закладів мистецької освіти відбувається зменшення фінансування навчальних закладів.

2. Відсутність методичних рекомендацій із упровадження реформ, підручників, посібників та Державного стандарту початкової мистецької освіти.

3. Недосконалість Положення про атестацію педагогічних працівників, введеного в дію з 1 січня 2019 року.

Мистецька школа – фундамент безперервної професійної освіти: школа – коледж – вищий навчальний заклад, випускники яких поповнювали колективи оперних і драматичних театрів, філармоній, симфонічних оркестрів тощо. Без фундаменту нічого неможливо побудувати.

Безумовно, в сучасному суспільстві зміни необхідні. Необхідні вони і в мистецькій школі шляхом:

- модернізації матеріально-технічної бази (придбання музичних інструментів, сучасних технологій, комп'ютеризації, оснащення технічними засобами навчання тощо);
- оновлення змісту навчання (вивчення нових стилів, напрямів, осучаснення репертуару учнів, введення творів сучасних композиторів, джазово-естрадного напрямку);
- розширення публічних форм роботи, активізація концертних виступів для громадськості (проведення різноманітних відкритих паркових концертів, флеш-мобів тощо);
- проведення в школах різноманітних заходів із поширення кращого професійного досвіду (майстер-класи, семінари тощо);
- упровадження прогресивних методичних технологій (інтерактивного навчання, раннього розвитку, ігрових форм);
- використання диференціації навчального процесу з урахуванням індивідуальних можливостей дітей (загальноестетичне і професійне), у тому числі для дітей з особливими потребами (інклюзивна освіта).

Дуже важливо в мистецьких школах створити комфортні умови навчання. Запорукою цього є викладачі, їх знання, харизма, бажання працювати і вдосконалюватися. Головне – майстерність і досвід викладача! Для цього на законодавчому рівні необхідно:

- віднести систему початкової мистецької освіти, яка апробована десятиліттями (в нашій області є мистецькі навчальні заклади, яким понад 100 років) і є результативною, конкурентною, дієвою до національного надбання;
- внести зміни до Бюджетного кодексу України, передбачивши можливість спрямування коштів освітньої субвенції, окрім визначених у законодавстві напрямів, на фінансування закладів спеціалізованої освіти, тобто відновити державну субвенцію на потреби мистецьких шкіл;
- підняти престиж праці викладача мистецької школи, щоб молоді талановиті музиканти не шукали роботу за кордоном.

Музичне виховання – це не виховання музиканта, це виховання людини. Всі музичні форми вчать дитину сприймати не тільки музику, а й слово, поезію, образотворче мистецтво, пробуджують творчі здібності. Музика – це мова науки, культури, логіки, риторики. Дитина, яка вивчала музику, зазвичай більш успішна у будь-якій сфері діяльності. Найбільше і найдорожче у цьому світі – це духовні цінності та креативні ідеї. Музика дає неймовірні емоційні відчуття, створює інший принцип мислення, інший світ, особливу свідомість. Навчання музичного мистецтва – це не навчання й виховання музиканта, це неймовірний гігантський вплив на креативність, інтелект і весь внутрішній світ людини, відчуття гармонії, вишуканості, досконалості.

Кожна школа в Полтавській області прагне розвиватися й надалі виховувати прийдешні покоління, вчити грати, співати, малювати, танцювати, вчити любити свою Батьківщину, цінувати своїх рідних, свою землю. Сподіваємося, що все ж таки в освітній галузі культури відбудуться якісні та позитивні зрушення. Виплекати нове покоління українців, які розумітимуть і цінуватимуть світ прекрасного – одне із завдань позашкільної мистецької освіти, яке відіграє визначальну роль у творенні духовного простору як Полтавщини, так і нашої держави.

### Список використаних джерел:

- 1 Положення про атестацію педагогічних працівників закладів (установ) освіти сфери культури: затв. наказом Міністерства культури України від 12.07.2018 р. № 628. *Законодавство України*. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0926-18>.
- 2 Положення про мистецьку школу: затв. наказом Міністерства культури України від 09.08.2018 р. № 686. *Законодавство України*. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1004-18#n15>.
- 3 Про внесення змін до наказу Міністерства культури України від 24 квітня 2019 року № 352: наказ Міністерства культури України від 04.07.2019 р. № 506. *Міністерство культури України: офіційний сайт*. Режим доступу: [http://mincult.kmu.gov.ua/control/publish/article?art\\_id=245480456](http://mincult.kmu.gov.ua/control/publish/article?art_id=245480456).
- 4 Про затвердження середньострокового плану пріоритетних дій Уряду до 2020 року та плану пріоритетних дій Уряду на 2017 рік: Розпорядження Кабінету Міністрів України від 03.04.2017 р. № 275-р. *Законодавство України*. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/275-2017-%D1%80>.
- 5 Про освіту: Закон України від 05.09 2017 р. № 2145-VIII. *Законодавство України*. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19>.
- 6 Форма звітності № 1-МШ: затв. наказом Міністерства культури України від 26.10.2018 р. № 934. *Законодавство України*. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1316-18#n9>.
- 7 Щодо врегулювання деяких питань здійснення освітньої діяльності мистецькими школами: наказ Міністерства культури України від 29.08.2019 р. № 711. *Міністерство культури України: офіційний сайт*. Режим доступу: [http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art\\_id=245508073&cat\\_id=244950594](http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=245508073&cat_id=244950594).

УДК 37.018.54.07:7(477.53)

*Ольга Полухіна,  
Обласний методичний кабінет  
навчальних закладів мистецтва та культури  
(м. Полтава)*

## **ОСНОВНІ НАПРЯМИ РЕАЛІЗАЦІЇ ОРГАНІЗАЦІЙНО-МЕТОДИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ОБЛАСНОГО МЕТОДИЧНОГО КАБІНЕТУ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ МИСТЕЦТВА ТА КУЛЬТУРИ**

Обласний методичний кабінет навчальних закладів мистецтва та культури (далі – ОМКНЗ МК) є головною регіональною культурно-освітньою методичною установою з координації діяльності мистецьких навчальних закладів Полтавської області. ОМКНЗ МК створено в 1991 році Полтавською обласною радою з метою збереження й розвитку національної педагогічної школи, підтримки дитячої та юнацької творчості.

*Мета статті* – розкрити основні напрями діяльності ОМКНЗ МК як організаційно-творчої методичної установи.

Діяльність Обласного методичного кабінету навчальних закладів мистецтва та культури спрямовано на розвиток позашкільної освіти. Маючи повну галузеву нормативно-правову базу, за підтримки та сприяння Департаменту культури і туризму Полтавської облдержадміністрації ОМКНЗ МК здійснює аналітичну, інформаційно-методичну та просвітницьку діяльність.

Одним з основних напрямів діяльності ОМКНЗ МК, який має на меті виявлення й підтримку талановитої молоді, реалізацію творчого потенціалу юних обдарувань,

удосконалення виконавської майстерності учнів і викладачів мистецьких навчальних закладів, є організація та проведення традиційних творчих конкурсів, фестивалів, олімпіад.

Щороку близько 4000 учнів і студентів мистецьких навчальних закладів Полтавщини та інших областей України, а також учні закладів загальної середньої освіти, аматорських дитячих колективів закладів освіти та культури беруть активну участь у творчих змаганнях з усіх видів мистецтв.

*Музичне мистецтво:*

Відкритий всеукраїнський конкурс бандуристів імені Володимира Кабачка;  
Відкритий регіональний фестиваль духовної музики «Небесні перевесла»;  
обласний конкурс «Юний віртуоз Полтавщини»;  
обласна олімпіада з музично-теоретичних дисциплін та композиції;  
обласний конкурс ансамблів «Музичний калейдоскоп»;  
обласний пісенний конкурс «Душі пісенної криниця»;  
обласний конкурс виконавської майстерності гри на народних і духових інструментах «Веселкові акорди».

*Хореографічне мистецтво:*

Відкритий конкурс народно-сценічного танцю «Джерела надії»;  
обласний телешоу-конкурс дитячої пісні і танцю «Естрадна веселка» імені Володимира Прокопенка;  
обласний хореографічний конкурс «Срібний черевичок».

*Образотворче мистецтво:*

регіональний конкурс образотворчого мистецтва «Барви рідної землі»;  
обласний етап Всеукраїнського конкурсу учнівської творчості «Об'єднаймося ж, брати мої!», присвячений Шевченківським дням;  
обласний конкурс образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва «Світ навколо нас»;  
обласний конкурс «Герої сьогодення – очима дітей»;  
обласна олімпіада з малюнку «Чарівний олівець».

*Театральне мистецтво – обласний конкурс читців «Поетична зірка».*

Збереженню кращих традицій виконавського мистецтва сприяє обласний конкурс виконавської майстерності викладачів мистецьких шкіл «Серце віддане дітям», у якому щороку беруть участь близько 400 викладачів.

У співпраці з мистецькими школами, вищими мистецькими навчальними закладами різних ступенів акредитації, обласними громадськими організаціями ОМКНЗ МК сприяє проведенню різноманітних культурно-мистецьких заходів:

спільно з Полтавським коледжем мистецтв ім. М. В. Лисенка – Всеукраїнський конкурс молодих виконавців на мідних інструментах «Полтавська весна», Відкритий обласний дитячо-юнацького конкурс академічного сольного співу імені Володимира Путька, фестиваль української класичної та сучасної академічної музики «Дні Миколи Лисенка у Полтаві»;

спільно з мистецькими школами м. Полтави – Відкритий всеукраїнський фестиваль-конкурс виконавського мистецтва гри на духових і ударних інструментах «Полтавська битва», Відкритий всеукраїнський фестиваль-конкурс виконавської майстерності гри на народних інструментах «Барви Полтави», Відкритий всеукраїнський фестиваль-конкурс вокально-хорового мистецтва пам'яті Раїси Кириченко «Пісенні крила Чураївни»;

спільно з відділами, секторами культури і туризму міських і районних держадміністрацій – Відкритий всеукраїнський фестиваль-конкурс гітарного мистецтва «Мир Град» (м. Миргород), Відкритий конкурс бандуристів та вокалістів імені Надії Марченко (смт. Велика Багачка), культурно-мистецький фестиваль «Чарівна симфонія козацтва» (с. Омельник Кременчуцького району), обласне свято «Марїїна долина» (с. Черняківка Чутівського району);

спільно з Полтавським національним педагогічним університетом імені В. Г. Короленка – обласний конкурс виконавської майстерності «Музичний вернісаж».

Із метою популяризації національної та світової культури, виховання в молоді художнього смаку, поваги до високого професійного мистецтва ОМКНЗ МК у приміщенні Полтавського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені М. Гоголя щорічно проводить творчі мистецькі проекти за участю Полтавського академічного симфонічного оркестру. 10 років поспіль відбувається підсумковий концерт кращих учнів мистецьких шкіл «До Миколая на гостини – всі таланти Полтавщини» та зустріч керівництва Полтавської облдержадміністрації, Полтавської обласної ради з талановитими дітьми нашого регіону. Традиційним став концерт «Талановиті діти України запрошують» учнів мистецьких шкіл Полтавської області, Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені М. В. Лисенка, Харківської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату та ін. Дані проекти сприяють гармонійному духовному розвитку учнів мистецьких шкіл Полтавської області, ознайомлюють громадськість з обдарованими юними талантами.

Активно проводиться виставкова діяльність. Учні художніх шкіл, художніх відділень мистецьких шкіл мають змогу презентувати свою творчість на різноманітних тематичних виставках, акціях підтримки бійців АТО/ООС, благодійних заходах. Творчим звітом є підсумкова щорічна виставка кращих учнівських робіт «Палітра дитячих мрій» у номінаціях «Графіка», «Живопис» та «Декоративно-прикладне мистецтво».

Профільним напрямом діяльності ОМКНЗ МК є узагальнення кращого педагогічного досвіду викладачів мистецьких навчальних закладів, поширення сучасних педагогічних ідей, упровадження інноваційних навчальних програм у процес підвищення фахової кваліфікації викладачів. Установою організуються та проводяться заходи з вирішення педагогічних проблем, що спрямовані на підвищення якості початкової мистецької освіти у постійній співпраці з провідними діячами культури і мистецтва, ректорами, завідувачами кафедр, викладачами-методистами вищих мистецьких навчальних закладів різних ступенів акредитації, середніх спеціалізованих музичних шкіл. Вони беруть участь у складі журі творчих конкурсів, семінарах-практикумах, майстер-класах, конференціях, нарадах із питань розвитку початкової мистецької фахової освіти.

Завдяки співпраці ОМКНЗ МК з Полтавським академічним симфонічним оркестром, Полтавською обласною філармонією, Національною всеукраїнською музичною спілкою викладачі мають змогу відвідати творчі зустрічі, майстер-класи видатних вітчизняних і світових митців з Італії, Франції, Бельгії, Німеччини, США та ін. у рамках гастрольних турів Україною з метою вдосконалення професійної майстерності, розширення знань із питань виконавства, історії культури і мистецтва, ознайомлення з творчим доробком відомих діячів України та світу.

Спільно з кафедрою музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка організуються курси підвищення кваліфікації педагогічних працівників мистецьких навчальних закладів за сертифікатною освітньою програмою «Теорія і методика мистецької освіти» обсягом 60 годин.

ОМКНЗ МК вивчає проблеми та тенденції розвитку галузі, надає інформаційну, методичну та консультативну допомогу закладам культури і мистецької освіти з питань організації навчального-виховного процесу та діяльності мистецьких навчальних закладів. Особливе місце відводиться роботі з керівними кадрами. В області створено Раду директорів мистецьких шкіл як дорадчий орган ОМКНЗ МК. Щорічно проводяться наради директорів мистецьких навчальних закладів регіону.

ОМКНЗ МК організовує та проводить засідання атестаційної комісії з атестації педагогічних працівників закладів (установ) освіти сфери культури при Департаменті культури і туризму Полтавської обласної державної адміністрації.

Ще одним важливим напрямом діяльності ОМКНЗ МК є редагування та видання методичних посібників, розробок, рекомендацій із фахових питань, фонохрестоматій,

нотного матеріалу провідних діячів мистецтв як Полтавщини, так і України, робота над збагаченням, розширенням навчального та концертного репертуару для мистецьких навчальних закладів.

З метою більш активної комунікації, постійного творчого спілкування установою створений офіційний сайт, сторінка в соціальній мережі Facebook та профіль в Instagram, де викладачі, учні, батьки та всі зацікавлені можуть ознайомитись з актуальними новинами в мистецькій галузі, переглянути онлайн-версії концертів, семінарів, майстер-класів, поділитися власними творчими надбаннями.

Кожний напрям діяльності ОМКНЗ МК спрямовано на досягнення цілей розвитку мистецької освіти, а саме: збереження мережі мистецьких навчальних закладів Полтавщини, розвиток творчих педагогічних шкіл, задоволення духовних запитів і потреб особистості дитини в отриманні якісної культурно-мистецької освіти, збагачення та пропагування кращих здобутків національної та світової культури.

#### **Список використаних джерел:**

- 1 Обласний методичний кабінет навчальних закладів мистецтва та культури: офіційний сайт. URL: <http://poltavametod.tilda.ws/>.
- 2 Положення про атестацію педагогічних працівників закладів (установ) освіти сфери культури: затв. наказом Міністерства культури України від 12.07.2018 р. № 628. *Законодавство України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0926-18>.
- 3 Положення про районний (міський) методичний кабінет (центр): затв. Наказом Міністерства освіти і науки України від 08.12.2008 р. № 1119. *Законодавство України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1239-08>.
- 4 Система культурно-мистецької освіти. *Міністерство культури України: офіційний сайт*. URL: [http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art\\_id=244933672&cat\\_id=244931901](http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=244933672&cat_id=244931901).
- 5 Статут обласного методичного кабінету навчальних закладів мистецтва та культури: затв. наказом Управління майном Полтавської обласної ради від 29.03.2018 р. № 37. 12 с.

УДК 37.018.54:78(477.53)

*Ірина Ажажа,  
Великосорочинська дитяча музична школа  
(смт. Великі Сорочинці)*

## **ЗМІСТ І СТАНДАРТИ ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

Найважливіша місія сучасної мистецької освіти – виявляти, плекати й розвивати здатність до творчості в кожного, хто виявив здібності та бажання навчатися мистецтву [3].

Проблему розвитку системи позашкільної освіти вивчали І. Радченко, Л. Кебка, О. Алексеєва; інноваційні процеси в мистецькій освіті досліджували та розкрили В. Кулик, А. Воловик, О. Биковська, О. Бордюк [1], Л. Слущька [2].

*Мета статті* полягає у висвітленні змісту початкової мистецької освіти на прикладі сільської дитячої музичної школи

Сучасна мистецька школа у своїй діяльності поєднує багаторічний успішний досвід, традиції та освітні новації. Вона розвиває академічне, автентичне народне та сучасне спрямування змісту початкової мистецької освіти, реалізує освітні програми початкової спеціалізованої мистецької освіти (початкової професійної мистецької освіти) відповідно до типових освітніх програм, які є стандартами початкової мистецької освіти.

Стандарти початкової мистецької освіти містять перелік компетентностей, освітніх компонентів та результатів навчання, які відповідають цілям здобуття освіти відповідного напрямку [3].



У Великосорочинській дитячій музичній школі Великосорочинської сільської ради Миргородського району Полтавської області початкову мистецьку освіту учні здобувають по чотирьох напрямках: інструментальне виконання (народний та фортепіанно-теоретичний відділ), вокальне виконання (клас сольного співу), хореографічне виконання (клас хореографії) та образотворче мистецтво (клас образотворчого мистецтва).

Заняття з учнями-інструменталістами та вокалістами являють собою індивідуальні уроки, які проводяться двічі на тиждень по 45 хвилин, що дає змогу викладачам всебічно вивчати здібності учнів, здійснювати індивідуальний підхід до вибору методик викладання, визначення цілей і завдань, добору репертуару тощо.

Заняття теоретичного змісту учні відвідують у групах (по 5-6 учнів) 1 раз на тиждень по 1,5 академічні години (1 год. 8 хв.). Предмет «Сольфеджіо» учні вивчають, починаючи з 1 класу, предмет «Українська та зарубіжна музичні літератури» – з 3 класу (8-річне навчання) і з 1 класу (6-річне навчання).

Обов'язковим є «Коллективне музичення». Усі учні-інструменталісти та вокалісти працюють у шкільних ансамблях: шкільний хор, фольклорний ансамбль, ансамбль ложкарів, ансамбль баяністів, інструментальний ансамбль (мішаного типу). Зміст музичної освіти в мистецькій школі передбачає формування музично-теоретичних і виконавських компетентностей, що реалізуються в концертній діяльності вихованців. Це сприяє всебічному музичному розвитку, ефективній підготовці до музичної професійної освіти.

Заняття в класі хореографії являють собою групові уроки по 6-8 учнів. Навчальна програма включає в себе вивчення таких предметів: народний танець, класичний танець, спортивно-бальний танець, сучасний танець, історія хореографічного мистецтва, постановка концертних номерів. Учні задіяні в двох хореографічних ансамблях: «Ренесанс» та «Адреналін». Початкову хореографічну освіту вони здобувають за 8 років.

Клас образотворчого мистецтва працює теж у формі групових уроків. Учні розподіляються на дві групи по 9 учнів (молодші класи і старші класи). Вихованці набувають вмінь та навичок із дисциплін: рисунок, живопис, композиція, скульптура, історія образотворчого мистецтва. По закінченні кожного класу передбачені заняття на пленері. Учні реалізують набуті вміння та навички в успішній виставковій роботі, активній участі в конкурсах різних рівнів, що дає змогу розвивати художні компетентності, здійснювати орієнтацію на професію художника. Систематично наші вихованці продовжують навчання в Миргородському художньо-промисловому коледжі імені М. В. Гоголя, Полтавському національному технічному університеті імені Юрія Кондратюка.

Навчальні плани та освітні програми забезпечують змістове наповнення початкової мистецької освіти та передбачають здобуття компетентностей за відповідними напрямками навчання. Зміст початкової мистецької освіти базується на творах українських і зарубіжних класиків, сучасних українських і світових митців, автентичного народного та сучасного мистецтва в навчальному репертуарі, техніках і стилях.

У сучасній мистецькій школі впроваджуються сучасні моделі, форми та засоби навчання.

Отже, сучасна мистецька школа – це заклад, де особистість має можливість розвинути свої мистецькі здібності, набути початкових професійних, у тому числі виконавських компетентностей, естетичного досвіду та ціннісних орієнтацій через активну мистецьку діяльність.

#### **Список використаних джерел:**

1. Бордюк О. М. Сутність інновацій та інноваційних процесів у мистецькій освіті. *Науковий часопис: Гуманістичні орієнтири мистецької освіти*: зб. матеріалів IV Міжнар. наук.-практ. конф. [под ред. О. П. Щолокової] (27-29 квітня 2011 р.). К.: НПУ, 2011. С. 41-45.
2. Слуцька Л. С. Удосконалення підготовки музикантів-виконавців (із досвіду роботи фортепіанного факультету МДК імені П. І. Чайковського): дис. ... канд. мист. М., 2000.
3. Концепція сучасної мистецької школи. Затверджена Міністерством культури України від 20 грудня 2017 р. Наказ № 1433.

## **ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ ТА ЗМІСТ СПЕЦІАЛЬНОЇ ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ У ГРЕБІНКІВСЬКІЙ ДИТЯЧІЙ МУЗИЧНІЙ ШКОЛІ**

Значну роль у сучасних державотворчих процесах гуманізації освітнього простору відіграє мистецька освіта як специфічна освітня галузь. Саме через неї реалізуються завдання збереження духовної спадщини народу та формування естетичної культури особистості шляхом оволодіння певною системою музично-теоретичних знань і практично-виконавських навичок, що потребує створення нових ефективних методик.

У працях сучасних філософів Ю. Афанасьєва, В. Лічковаха, В. Мазепи, В. Бітаєва, Л. Левчук, О. Оніщенко, В. Чернеця, С. Уланової порушуються проблеми гуманізації особистості та її естетичного виховання. Педагогічні дослідження І. Зязюна, Г. Падалки, О. Рудницької [3], В. Орлова, О. Олексюк, О. Щолокової присвячені розробці методології мистецько-освітньої проблематики, вагомій ролі мистецтва та мистецької освіти у вдосконаленні особистості та формуванні її духовного потенціалу.

Поєднання загального мистецько-естетичного виховання учнів і початкової фахової освіти з вивченням предмета з фаху, музично-теоретичних дисциплін, колективного музичення, колективного виконавства тощо є особливістю мистецької освіти в мистецьких школах.

*Мета статті* полягає у висвітленні історії створення і змісту спеціальної початкової мистецької освіти в мистецькій школі (на прикладі Гребінківської дитячої музичної школи).

Гребінківська дитяча музична школа Гребінківської районної ради Полтавської області заснована 16 серпня 1965 року на базі філії Лубенської дитячої музичної школи.

На час відкриття місцевої музичної школи в ній працювало 4 викладачі та навчалися 62 учні. Вже у вересні 1965 року педагогічний колектив поповнився двома викладачами, а контингент складав 85 учнів. В школі викладалися предмети «Баян» та «Фортепіано». Постійного приміщення не було, тому орендували кімнати в Будинку піонерів та районному Будинку культури. У 1972 році міська влада виділила пристосоване приміщення по вулиці 50-річчя Жовтня, де школа знаходилась до 1992 року. З 1992 по 2004 рік – була розташована на околиці міста по провулку Жовтневому. І лише в кінці 2004 року школа отримала орендоване приміщення в центрі міста по провулку Піонерському, де вона знаходиться до цього часу.

У 2005 році були проведені реконструкційні роботи з метою пристосування приміщення до проведення навчально-виховної роботи. Збільшилась кількість класів, з'явився невеликий концертний зал, придбані нові музичні інструменти. Поступово відкривалися нові класи, формувалися відділи, розширювався контингент учнів. Музична школа користувалася великою популярністю: отримати музичну освіту на той час було престижно. Тому з кожним роком зростала кількість дітей, що бажали навчатися грі на музичних інструментах, хореографії та образотворчому мистецтву.

На сьогодні дитяча музична школа – єдиний в місті Гребінці спеціалізований мистецький навчальний заклад, що надає початкову професійну музичну освіту та навчає дітей різних видів мистецтва. Засновником закладу є Гребінківська міська рада. Школа належить до комунальних форм власності та має статус державного закладу освіти галузі культури, є юридичною особою, діє на підставі статуту, має самостійний кошторис, круглу печатку.

Матеріально-технічна база включає орендоване приміщення, обладнання, засоби зв'язку, майно, що перебуває в користуванні. Заклад у своїй діяльності керується

Конституцією України, законами України, актами Президента України, Кабінету Міністрів України, наказами Міністерства освіти і науки України, Міністерства культури України, Положенням про мистецьку школу та власним статутом.

Дитяча музична школа проводить навчально-виховну, методичну, культурно-просвітницьку роботу, головний напрямок – художньо-естетичне виховання дітей, яке забезпечує розвиток творчих здібностей, здобуття учнями практичних навичок, оволодіння знаннями в сфері світової та вітчизняної культури та мистецтва. Термін навчання в школі визначається типовими навчальними планами та становить 4, 6, 8 років. По закінченні закладу, за умови виконання в повному обсязі навчальних планів та програм, учням видається документ про позашкільну мистецьку освіту державного зразка.

Навчально-виховний процес здійснюється відповідно до типових навчальних планів і програм та охоплює заняття з фаху, музично-теоретичних дисциплін, колективного музичення, предмету за вибором тощо. Педагогічний колектив продовжує кращі традиції школи, приділяючи велику увагу фаховому самовдосконаленню, виконавській майстерності. Викладачі та учні беруть участь у мистецьких конкурсах та культурно-просвітницьких заходах і мають значні творчі здобутки.

За період 54-річної історії існування закладу 960 учнів школи отримали свідоцтва про початкову мистецьку освіту. Понад 100 учнів продовжили навчання у вищих навчальних закладах та пов'язали свою трудову діяльність з системою культури і освіти. Гордістю школи є випускники – відома бандуристка, Народна артистка України, учасниця тріо бандуристок «Купава» Юлія Мелехова (м. Харків), Лауреат премії імені Василя Стуса Ольга Ступак (Олеся Чарівна, м. Київ), соліст Малого оперного театру імені М. Римського-Корсакова Павло Деркач (м. Санкт-Петербург), соліст військово-музичного центру Сухопутних Військ Збройних Сил України Сергій Бусло (м. Чернігів), артистка пісенно-танцювального ансамблю «Полтава» Полтавської обласної філармонії Богдана Бровар (Присяжнюк).

Контингент школи складає 270 учні. Створено 4 відділи: відділ фортепіано та струнно-смичкових інструментів, відділ народних, духових та ударних інструментів, відділ музично-теоретичних дисциплін та сольного співу, відділ хореографії та образотворчого мистецтва.

Від самого заснування школи викладачі не лише навчали дітей грати на різних музичних інструментах, а й вели активну концертно-просвітницьку діяльність, були справжніми пропагандистами музичного мистецтва, виховували цілі покоління на кращих зразках класичної, народної та сучасної музики. Перемоги на обласних, всеукраїнських конкурсах та фестивалях поширюють популярність та узагальнюють досвід педагогічного колективу Гребінківської ДМШ.

У 2011 році Гребінківська ДМШ пройшла державну атестацію. Згідно рішення Регіональної експертної ради рівень роботи школи визнано «високим».

Отже, педагогічний колектив Гребінківської дитячої музичної школи – це дружна мистецька родина, яка займається улюбленою справою і передає свій досвід та вміння дітям, вчить їх розуміти прекрасне мистецтво, любити і берегти безцінний скарб – українську національну культуру.

#### **Список використаних джерел:**

1. Наказ по Гребінківській ДМШ від 16.08.1965 № 1 «Про створення Гребінківської дитячої музичної школи».
2. Офіційний сайт Гребінківської дитячої музичної школи: [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://gbmuz.at.ua/>
3. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посіб. Тернопіль: Навч. книга – Богдан, 2005. 360 с.

*Олександр Даниленко,  
Початковий спеціалізований мистецький  
навчальний заклад (школа естетичного виховання)  
«Лубенська художня школа» (м. Лубни)*

## **ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ЛУБЕНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ**

Відповідно до рішення Лубенської міської ради депутатів трудящих за № 421 23.10.1975 року є датою створення і початком роботи Лубенської дитячої художньої школи. Засновником закладу є міська рада. Заклад має затверджений Статут та є комунальною власністю територіальної громади міста. Художній школі було надано приміщення по вулиці Лисенка 13 (Акт від 11.11.1975 р.), колишній житловий будинок, який потребував капітального ремонту, що і був проведений за участю підприємств міста. Загальна площа приміщення 310 м. кв., із них навчальна – 248 м. кв. – 4 класні кімнати та 1 кімната-майстерня.

Основу матеріальної бази склало наглядне обладнання студії, яке було доповнене достатньою кількістю гіпсових моделей, геометричних форм, рельєфів та копій скульптур античних майстрів. Клас живопису наповнився речами побуту. Клас скульптури був забезпечений скульптурною глиною, скульптурними верстатами, гончарним кругом. Заняття з композиції проводяться за навчальними столами. Для відтворення графічних зображень був придбаний друкарський верстат. У школі був сформований бібліотечний фонд з мистецької тематики в кількості 350 примірників. Школа була забезпечена засобами візуалізації: кінопроектором, слайдпроектором, телевізором, програвачем. Для ведення документації придбана друкарська машинка.

Першими учнями художньої школи стали відвідувачі художньої студії при районному будинку культури, а також учні загальноосвітніх шкіл. Контингент закладу налічував 70 осіб, 4 викладачі, секретар, технічний працівник. Очолив заклад директор школи. Навчання відбувалось за програмами Міністерства культури УРСР («Науково-методичний кабінет учбових закладів мистецтва і культури», Київ 1977 р.). З перших років становлення Лубенської дитячої художньої школи йде активний процес навчання. Учні опановують основи образотворчого мистецтва з малюнку, живопису, композиції, скульптури та історії мистецтв. У кінці навчального року проводиться пленер. Термін початкового курсу образотворчого мистецтва – 4 роки.

Учні школи залучаються до мистецьких заходів міста. Першою публічною презентацією учнів школи була участь у заходах з нагоди проведення першої республіканської виставки «Лубенська весна». Учні брали участь у конкурсі «Малюнок на асфальті» та виставці художніх робіт, а також у святкуванні тисячоліття міста Лубен.

Зміни, що відбуваються в нашій країні торкаються всіх аспектів її розвитку. Так, дотичною до цих змін стала Лубенська художня школа. Відповідно до рішення регіональної експертної ради від 10.05.2011 року, затвердженого наказом Управління культури Полтавської обласної державної адміністрації від 14.06.2011 року № 217, визнано атестованим як початковий спеціалізований мистецький навчальний заклад (школа естетичного виховання) Лубенську художню школу. У навчальній програмі також відбулися зміни, зокрема в початковому курсі історії мистецтва, в образотворчих дисциплінах. Зміст навчальних програм базується на академічних основах образотворчого мистецтва та індивідуальних планах викладачів. Викладання в школі проводиться згідно навчальних планів Міністерства культури України та власних методичних розробок викладачів, що дає можливість учням мати навички до вступу в навчальні заклади різних рівнів.

Протягом навчального року учні опрацьовують композиції в різноманітних техніках, щоб потім прийняти участь в традиційних щорічних конкурсах, що проводить обласне управління культури, зокрема, конкурси на теми «Об'єднаймо ж, брати мої», «Герої

сьогодення», « Світ навколо нас». У кінці навчального року в приміщенні галереї образотворчого мистецтва проводиться підсумкова щорічна виставка кращих робіт учнів художньої школи за минулий навчальний рік із відзначенням премією міського голови.

У кінці травня відбувається урочисте зібрання з нагоди закінчення навчального року та вручення свідоцтв випускникам. Щороку викладачі та учні школи приймають активну участь в проведенні заходів до дня міста. Рішенням 38-ї сесії 5-го скликання Лубенської міської ради від 24.04.2009 року було затверджено новий статут. Контингент закладу збільшився до 123 учнів. Кількість викладачів залишилась без змін.

Матеріальна база за останні роки відновилася: на зміну кінопроектору було придбано телевізійну панель із ноутбуком, що дає можливість в реальному часі демонструвати учням необхідний матеріал. Часи репродукцій завершилися. Закуплені нові стільці в повному укомплектуванні та мольберти. Поповнились постановочні предмети, драперії різних кольорів і фактур. Бібліотечний фонд зріс до 843 примірників. У 2019 році був оновлений фасад будівлі, замінений дах.

Отже, на цьому короткому описі історія початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (школи естетичного виховання) Лубенської художньої школи не закінчується. Вона матиме продовження – в капітальному ремонті інтер'єру, в нових досягненнях учнів, нових викладачах, змінах, які неодмінно прийдуть. Можливо вони поставлять крапку, а можливо буде продовження.

#### **Список використаних джерел:**

1. Витяг з рішень Лубенської міської Ради депутатів трудящих за № 421 від 23.10.1975 р.
2. Витяг з рішення Лубенської міської Ради депутатів трудящих від 24.04.2009 р.
3. Накази обласного методичного кабінету навчальних закладів мистецтва та культури.

УДК 37.018.54:78(091)(477.53)

*Світлана Должко,  
Зіньківська дитяча музична школа  
(м. Зіньків)*

## **СТОРІНКИ ІСТОРІЇ ЗІНЬКІВСЬКОЇ ДИТЯЧОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ**

Комунальний початковий спеціалізований мистецький навчальний заклад «Зіньківська дитяча музична школа» Зіньківської районної ради – позашкільний заклад мистецького спрямування. Він надає державні гарантії естетичного виховання через залучення дітей до надбань вітчизняної та світової культури, готує підґрунтя для занять музичною творчістю, а найбільш обдарованих учнів – до вибору професії в галузі культури і мистецтва.

*Мета статті* полягає у висвітленні та узагальненні історичних фактів, які стосуються Зіньківської дитячої музичної школи, її становлення та професійного зростання.

Історія школи розпочалася 1961 року спочатку як філії Гадяцької дитячої музичної школи, а 1 вересня 1964 року – вже як самостійного мистецького навчального закладу з контингентом 118 учнів, що навчались по класу баяна, бандури, фортепіано та духових інструментів [1].

Педагогічний колектив, очолюваний першим директором Кривошеєю Іваном Петровичем (з 1964 по 1969 рр.), складався з 5 викладачів та бухгалтера. З перших років його керівництва з числа учнів було створено ансамбль баяністів, який через два роки успішно виступав перед жителями міста, і дитячий хор.

Із кожним наступним роком контингент учнів збільшувався, у школі відкрився клас скрипки, а згодом – гітари [1].

Згодом школа розширювалась філіями: 1969 року в селищі Опішня відкрились класи баяна і фортепіано, з яких у подальшому створилась Опішнянська дитяча музична школа;

1986 року в селищі Велика Павлівка відкрився клас духових інструментів, 1987 року – клас бандури в селі Бірки [1]. Певний час діяли музичні класи в селах Власівка, Бобрівник, Шилівка, Ступки та Удовиченки Зіньківського району, де діти навчалися грі на баяні, акордеоні та духових інструментах.

У цьому є заслуга наступних директорів школи: Лідії Панасівни Король (очолювала школу з 1969 по 1974 рр.), при якій учнівський контингент розширився до 200 учнів, було створено ансамбль бандуристів, велась активна робота з благоустрою пришкольньої території, та Івана Євламійовича Носенка (очолював школу з 1974 по 2013 рр.) – заслуженого працівника культури України, який протягом 39 років опікувався злагодженою і творчою роботою колективу, створив беззаперечний авторитет Зіньківської дитячої музичної школи в районі та області. За його керівництва було відкрито класи-філії у Великій Павлівці та Бірках Зіньківського району, утворився оркестр духових інструментів на базі Зіньківської середньої школи № 2, стали функціонувати ансамблі гітаристів та скрипалів, на високому професійному рівні проводилася робота з хором та вокальними ансамблями.

Певний час на базі музичної школи діяли десятимісячні курси з підготовки керівників самодіяльних колективів.

За 55 років існування закладу 626 учнів отримали свідоцтва про початкову мистецьку освіту [2]. 116 кращих випускників школи продовжили навчання в середніх і вищих мистецьких закладах і пов'язали своє життя з мистецтвом та педагогікою. Значна частина їх, примножуючи здобутки у сфері культури та освіти, працює в нашому районі та різних куточках України і близького зарубіжжя.

Гордістю школи є Павло Лиманський – заслужений працівник культури України, доцент кафедри музики Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка; Лариса Лук'янова – заслужена артистка України, викладач Полтавського державного музичного училища імені М. В. Лисенка; Наталія Шульга – викладач хорових дисциплін Київської середньої музичної школи при Національній музичній академії імені П. І. Чайковського; Світлана Коломієць – артистка Полтавського музично-драматичного театру імені М. В. Гоголя; Любов Гасенко – викладач хорових дисциплін Лебединського педагогічного училища; Анатолій Пиляй – артист гурту «Краяни»; Назарій Федоренко – соліст Національної Заслуженої капели бандуристів імені П. Майбороди тощо.

На сьогодні музична школа – це осередок духовності міста, сучасний, популярний в районі і відомий в області навчальний заклад з контингентом 138 учнів, які навчаються за музичним напрямком. Дружній і творчий педагогічний колектив на чолі з Світланою Григорівною Должко, колишньою випускницею школи (обіймає посаду директора з вересня 2013 року), складається з 15 викладачів: 1 з них – заслужений працівник культури України, 2 – викладачі вищої категорії, 13 – викладачі I та II категорій. Вони об'єднані у фортепіано-теоретичний та народно-духовий відділи та щоденно створюють умови для гармонійного духовного й естетичного розвитку учнів.

Позитивно складаються умови для відкриття нових класів: у 2015 році розпочато заняття в класі сольного співу [1], у 2019 році – у класі ударних інструментів.

Працюючи на результат, викладачі приділяють велику увагу методичній, просвітницькій та концертно-конкурсній діяльності. Популяризуючи заклад, вони представляють свої творчі колективи: фортепіанно-скрипковий дует подружжя Володимира та Олени Найд, тріо бандуристів «Либідь», вокально-інструментальний ансамбль «Vivace», дует баяністів.

80 % учнівського контингенту теж задіяно у творчих колективах і успішно виступає на сценах районного, обласного, всеукраїнського і міжнародного рівнів. Це – оркестр духових інструментів (керівник О. О. Пилипенко), оркестр баяністів (керівник С. О. Храпач, з 2019 року Т. В. Шинкарьова), ансамбль бандуристів (керівник Н. П. Ремньова), ансамблі скрипалів, гітаристів (керівник В. А. Найда), вокальні ансамблі (керівники Т. Я. Діденко, Л. В. Лелеко) та фортепіанні ансамблі.

Результатом наполегливої праці є щорічні переможці районних, обласних, регіональних, Всеукраїнських і Міжнародних конкурсів і фестивалів, таких як: «Юний віртуоз Полтавщини», «Веселкові акорди», «Душі пісенної криниця», «Барви Полтави», «Музичний вернісаж», «Полтавська битва», «Пісенні крила Чураївни», «Музика душі», «Під срібний дзвін бандур», конкурс бандуристів імені Володимира Кабачка, конкурсу імені Надії Марченко, «Аква-Бугас-фест», «Акорди Хортиці», «Зірковий час», «Зіркові мости», олімпіад з музико-теоретичних дисциплін та марш-парадів духових оркестрів. Успіхи наших вихованців з 2004 року щорічно відзначаються премією Зіньківської міської ради імені Порфирія Батюка [3].

Пріоритетним завданням нашого навчального закладу є надання якісної мистецької освіти нашим учням. У зв'язку з цим велика увага приділяється вдосконаленню методичної роботи як складової частини освітнього процесу. Викладацький та учнівський колектив із задоволенням приймає в стінах школи як відомих митців, так і юних музикантів, систематично відвідує обласні семінари-практикуми, майстер-класи, конференції всеукраїнського рівня. Незабутніми стали зустрічі в стінах школи з композиторами Неонілою Лагодюк, Лесею Дичко, Тамарою Парулавою, заслуженим діячем мистецтв України Германом Юрченком, викладачами і студентами Гадяцького коледжу культури імені І. П. Котляревського та Полтавського коледжу мистецтв імені М. В. Лисенка.

Зарекомендувавши себе активними учасниками культуротворчого процесу міста [4], викладачі школи проводять виховні класні години та батьківські збори, тематичні музичні вечори, присвячені пам'ятним датам видатних композиторів, вшануванню непересічних особистостей міста. Традиційними стали загальношкільні заходи: «День музики», «Свято першокласника», «Зустрічі з випускниками», «Вечір ансамблевої музики», «Випускний вечір», «День вуличної музики», «Дні відкритих дверей». Підсумком роботи за навчальний рік є звітний концерт учнів та викладачів школи для мешканців району [5]. Отже, ми не зупиняємось на своєму творчому шляху, а постійно знаходимось у творчому пошуку.

#### **Список використаних джерел:**

1. Накази по Зіньківській дитячій музичній школі від: 01.09.1964 р. № 1; 10.09.1964 р. № 4; 01.09.1968 р. № 21-а; 01.09.1986 р. № 14; 01.10.2015 р. № 31.
2. Книга обліку видачі свідоцтв Зіньківської ДМШ за 1964-2019 рр.
3. Рішення 15 сесії 4 скликання Зіньківської міськради від 24.04.2004 р.
4. Голос Зіньківщини. 2012 (20 березня). С. 2.
5. Офіційний блог школи: [zinkmus.blogspot.com](http://zinkmus.blogspot.com)

УДК 37.018.3:7(477.53-25)

*Алевтина Ключинська,  
Полтавська спеціалізована мистецька школа-інтернат I-III ступенів  
«Центр освіти та соціально-педагогічної підтримки»  
імені Софії Русової Полтавської обласної ради (м. Полтава)*

### **ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНЕ НАВЧАННЯ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ В ПОЛТАВСЬКІЙ СПЕЦІАЛІЗОВАНІЙ ШКОЛІ-ІНТЕРНАТІ «ЦЕНТР ОСВІТИ ТА СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ПІДТРИМКИ» ІМЕНІ СОФІЇ РУСОВОЇ**

Відповідно до законів України «Про загальну середню освіту», «Про освіту» загальна середня освіта є обов'язковою складовою безперервної освіти і спрямована на забезпечення всебічного розвитку особистості через навчання та виховання, які побудовані на загальнолюдських цінностях, принципах науковості, світського характеру освіти, системності, інтегрованості, єдності навчання й виховання. Повна загальна середня освіта

має бути доступною для всіх дітей незалежно від місця проживання і соціального статусу батьків. Відповідно до можливостей щодо забезпечення освітнього рівня (згідно Закону України «Про освіту» 2017 року) функціонують різні типи загальноосвітніх навчальних закладів, серед яких виокремлюємо інтернатні: спеціалізована мистецька школа (школа-інтернат) – заклад спеціалізованої освіти I-III або II-III ступенів мистецького профілю; школа-інтернат (ліцей-інтернат) спортивного профілю – заклад спеціалізованої освіти I-III або II-III ступенів спортивного профілю (заклад із специфічними умовами навчання); військовий (військово-морський) ліцей, ліцей із посиленою військово-фізичною підготовкою – заклад спеціалізованої освіти II-III або III ступенів військового профілю для дітей з 13 років; науковий ліцей, науковий ліцей-інтернат – заклад спеціалізованої освіти II-III або III ступеня наукового профілю [7]. В інтернатних закладах освіти вчитель озброює учнів знанням основ наук; вихователь організовує життя, працю і відпочинок своїх вихованців так, щоб діти були здоровими, життєрадісними, добре вчилися і працювали; соціальний педагог організовує соціально-педагогічну діяльність – різновид професійної діяльності, яка спрямована на реалізацію завдань соціального виховання, створення сприятливих умов соціалізації, всебічного розвитку особистості [1, с. 185].

Проблему навчально-виховного процесу в інтернатних закладах освіти висвітлено в наукових дослідженнях Б. Кобзаря, А. Наточія, Л. Канішевської, Л. Куторжевської, В. Покася. Як стверджують дослідники, у школі-інтернаті створено належні умови для навчально-виховного процесу, організовано побут, діти забезпечені повноцінним харчуванням, суворо дотримується режим дня, здійснюється постійний контроль за їхнім здоров'ям, фізичним розвитком, забезпечується педагогічне керівництво їхньою діяльністю [2; 3; 4; 5].

Метою нашої статті є описати художньо-естетичне виховання здобувачів освіти в умовах спеціалізованої мистецької школи-інтернату.

Відповідно до статті 9 Закону України «Про освіту» від 13 жовтня 2018 року, за ініціативи Департаменту освіти і науки рішенням Обласної ради 14 лютого 2019 року було змінено найменування Полтавської спеціалізованої школи-інтернату № 2 I-III ступенів «Центр освіти та соціально-педагогічної підтримки» імені Софії Русової Полтавської обласної ради на Полтавську спеціалізовану мистецьку школу-інтернат I-III ступенів «Центр освіти та соціально-педагогічної підтримки» імені Софії Русової Полтавської обласної ради. Це заклад спеціалізованої освіти I-III ступенів мистецького профілю, що забезпечує здобуття повної загальної середньої освіти та початкової профільної мистецької освіти і знаходиться в режимі постійного розвитку та творчого пошуку прогресивних технологій.

Здобуття початкової профільної мистецької освіти в школі поєднується з безпосередньою виконавською та іншою творчою мистецькою діяльністю. Школа надає можливість отримати початкову мистецьку освіту за художньо-естетичним, музичним та хореографічним напрямками. Для цього створено сприятливе середовище для розвитку мистецьких здібностей і талантів учнів, для досягнення ними результатів навчання, в якому учням прищеплюють любов до мистецтва, вчать малювати та розвивати художній талант.

Освітній процес у школі здійснюється за двома циклами: загальноосвітнім, який забезпечує здобуття повної загальної середньої освіти, та мистецьким, який забезпечує здобуття спеціалізованої мистецької освіти. На уроках, відповідно до освітньої програми учні вивчають музичне мистецтво, малюнок, живопис, композицію, комп'ютерну графіку, художню культуру. У навчальному закладі організовано навчальний клас малюнка і живопису, який оформлено дидактичним унаочненням. Так, зі стенду «Малюнок» здобувачі освіти дізнаються про основи зображення малюнка (начерк, замальовка, ескіз), про образотворчі засоби техніки виконання малюнка (лінія, штрих, пряма), про види малюнка: художній (лінійний, тоновий), технічний. Учні дізнаються, що матеріалом для роботи є: білий і кольоровий папір, кольорові та чорні (графітні) олівці, вугіль, туш, сангіна, соус, пастель. Стенд «Живопис» розповідає про кольори, про жанри та види живопису, знайомить із функціями мистецтва. Вихованці студії «Інтер-Арт» імені В. Батуріна (керівник – член



Національної спілки художників України Григорій Волков) мають свої перемоги і досягнення не тільки на міських, обласних та всеукраїнських конкурсах, але й визнання на міжнародному та Європейському рівнях. Роботи вихованців студії демонструвались у престижних Англійських салонах, декілька робіт складають постійну експозицію в Англійському посольстві. У місті Терміні-Імереза на Сицилії (провінція Палермо) малюнки студійців прикрашають приміщення дитячого фонду Онлус. Багато випускників школи-інтернату стали відомими художниками України: А. Лавренко, С. Завгородній, С. Герасименко, А. Довгий, С. Кучер, О. Анікін, О. Краснов.

У класі ліплення та кераміки завжди багато учнів. Керівник і наставник Валерій Леонов надає вихованцям можливість втілювати в життя свої ідеї, сміливі розробки. У майстерні все направлено на розкриття творчого потенціалу учнів, формування інтересу і мотивації, намагання розкрити здібності кожної дитини і наповнити духовним змістом її життя. При в'їзді до школи знаходиться робота викладача та учнів – «Грибок».

На заняттях з історії мистецтва учні дізнаються про творчість художників різних країн, набувають знання про розвиток архітектури, живопису, скульптури. На заняттях декоративно-прикладного мистецтва вони навчаються вишивці, бісероплетінню, виготовленню серветок, прикрас, квітів і птахів з паперу, створенню прекрасних традиційних орнаментів.

Для всебічного розвитку гармонійної особистості є заняття музикою, та навчання гри на музичних інструментах. «Музика, розуміння музичних творів, – писала Софія Русова, – дає людям так багато насолоди і приємності, так освітлює життя, що виховний процес мусить бути спрямований на розвиток музичних нахилів дітей» [6]. У школі працюють клас гри на скрипці та клас гри на акордеоні, баяні; учні опановують мистецтво гри на трубі. Здобувачі освіти мистецького закладу вивчають нотну грамоту, музичну літературу, беруть участь в шкільних та позашкільних заходах, концертах, конкурсах.

Мистецтво хореографії – це вміння доторкнутися до світу прекрасного. На заняттях учні отримують перші уроки грації, пластики, розвивають внутрішню дисципліну і увагу, можливість знайти своє внутрішнє «Я», навчитися висловлювати свої почуття мовою танцю.

Таким чином, Полтавська спеціалізована мистецька школа-інтернат I-III ступенів «Центр освіти та соціально-педагогічної підтримки» імені Софії Русової Полтавської обласної ради – інноваційний навчальний заклад, де освітній процес здійснюється за двома циклами: загальноосвітнім, який забезпечує здобуття повної загальної середньої освіти і профільним, який забезпечує здобуття спеціальної мистецької освіти здобувачів освіти та готує їх до подальшого навчання за мистецьким фахом.

#### **Список використаних джерел:**

1. Енциклопедія для фахівців соціальної сфери. 2-е вид. / за заг. ред. проф. І. Д. Зверєвої. Київ, Сімферополь: Універсум, 2013. 536 с.
2. Канішевська Л. В. Основи формування гуманних відношень учнів I-IV класів шкіл-інтернатів для дітей-сиріт і дітей, які залишилися без піклування батьків у позаурочний час / Інститут педагогіки АПН України. Київ, 1997. 104 с.
3. Куторжевська Л. І., Куторжевська О. А. Виховання в інтернатних закладах освіти: навч.-метод. посібник. Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. 152 с.
4. Наточій А. М. Виховання підлітків у загальноосвітніх школах-інтернатах України: теорія і практика : монографія. Миколаїв: Іліон, 2012. 460 с.
5. Покась В. П. Загальноосвітні школи-інтернати як навчально-виховні заклади нового типу: особливості становлення та розвитку. *Гілея: науковий вісник*: зб. наук. праць / гол. ред. В. М. Вашкевич. Київ: ВІР УАН, 2011. Вип. 44 (№ 2). С. 502-516.
6. Русова С. Вибрані педагогічні твори: у 2 кн. Кн. 2. / за ред. Є. І. Коваленко; упоряд., прим. Є. І. Коваленко, І. М. Пінчук. Київ: Либідь, 1997. 320 с.
7. <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/2145-19>.

## **МИСТЕЦЬКА ШКОЛА – ОСЕРЕДОК КУЛЬТУРИ СЕЛА**

У складній структурі мистецької освіти особливе місце займає початкова мистецька освіта. Школи естетичного виховання не лише дають початкову професійну підготовку майбутнім митцям, але й виховують слухача (глядача), здатного сприймати й адекватно оцінювати продукцію академічної культури.

Проблемам мистецької освіти присвячено низку досліджень, серед яких роботи українських науковців С. Волкова [1], О. Касьянова, Г. Падалки, С. Соломахи, Н. Сулаєвої, Г. Філіпчука, В. Давидова, С. Ліпської, М. Михаськової, Я. Реви, О. Рудницької, Л. Пушкар, О. Комаровської, Т. Чурпіти та ін.

Школа мистецтв – один із найунікальніших видів освітніх установ. Її особливість визначається стійкою традицією побудови освітнього процесу на підставі Законів України «Про культуру» [2], «Про позашкільну освіту» [4], який зазнав суттєвого впливу Закону України «Про освіту» за № 2145 -VIII від 05.09.2017 р. [3], «Положення про мистецьку школу» [7], Типових навчальних планів [6] і освітніх програм (наказ Міністерства культури України від 24.04.2019 р. № 352) [8].

Мистецька школа організовує навчально-виховний процес у різновікових учнівських об'єднаннях, використовує різноманітні форми й методи групової, індивідуальної та масової роботи, реалізує зміст позашкільної освіти й виховання відповідно до трьох рівнів навчання (початкового, базового, вищого). Відповідно до визначення статусу Лучанська дитяча музична школа відноситься до Лохвицької районної ради.

Два відділи входять до структури мистецького закладу, де триває пошук нових методів розвитку здорової, успішної дитини. На музичному відділі базовими спеціальностями є: фортепіано, скрипка, баян, сопілка, кларнет, гітара, труба, вокальний ансамбль, музична література.

Для активної творчої діяльності учнів відділу створено вокально-інструментальний ансамбль, ансамбль баяністів, ансамбль сопілкарів, а також вокально-інструментальний ансамбль викладачів. До творчих здобутків ансамблів, які є призерами конкурсів різних рівнів, належить проведення багатьох концертів.

Хореографічне відділення – це найчисельніший відділ школи, контингент якого складає 50% від загального контингенту учнів. На хореографічному відділі базовими спеціальностями є: класичний танець, народний танець, сучасний танець, постановка концертних номерів. Створено хореографічний ансамбль, який результативно бере участь у міжнародних, всеукраїнських та обласних конкурсах.

Кожна дитина має унікальні здібності, таланти, можливості, а школа створює умови, у яких діти можуть розкритися, повірити у свої сили, творчо розвинути власну індивідуальність. Контингент учнів школи складає 68 осіб. Педагогічний колектив нараховує вісім викладачів [5].

Мистецька школа відіграє в сільській місцевості важливу роль у пропаганді музичного та хореографічного мистецтва. Цей висновок можна зробити на підставі вивчення архівів школи, її публікацій районних періодичних виданнях і щорічних звітів про роботу закладу. Від свого народження й дотепер у стінах школи працюють митці, закохані у свою роботу, які віддають часточку своєї душі та любові дітям, надихаючи їх, закохуючи в мистецтво. І доказом тому є юнаки та дівчата, які продовжили навчання мистецтву в закладах вищої освіти України.

### Список використаних джерел:

1. Волков С. М. Мистецька освіта в культурі України 90-х років ХХ століття. Київ, 2006. 208 с.
2. Закон України «Про культуру» № 2778-VI від 14.12.2010 р. (зі змінами до № 524-IX від 04.03.2020 р. включно) [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text>
3. Закон України «Про освіту» № 2145-VIII від 05.09.2017 р. (зі змінами № 540-IX від 30.03.2020 р.) [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text>
4. Закон України «Про позашкільну освіту» № 1841-III від 22 червня 2000 р. (зі змінами № 463 від 16.01.2020 р.) [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1841-14#Text>
5. Звіт Лучанської дитячої музичної школи за 2018-2019 навчальний рік.
6. Наказ «Про затвердження Типових навчальних планів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання)» № 588 від 11.08.2015 р. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art\\_id=245416098&cat\\_id=245415844](http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=245416098&cat_id=245415844)
7. Наказ Міністерства культури України «Про затвердження Положення про мистецьку школу» № 1004/32456 від 03.09.2018 р. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1004-18#n15>
8. Наказ Міністерства культури України «Про затвердження Типових освітніх програм елементарного підрівня початкової мистецької освіти» № 352 від 24.04.2019 р. (зі змінами № 506 від 04.-07.2019 р.) [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://mincult.kmu.gov.ua/control/publish/article?art\\_id=245480456](http://mincult.kmu.gov.ua/control/publish/article?art_id=245480456)

УДК 37.018.54:7(091)(477.53)

*Микола Омельченко,  
Глобинська дитяча школа мистецтв  
(м. Глобине)*

## ІСТОРІЯ ТА ЕТАПИ РОЗВИТКУ ГЛОБИНСЬКОЇ ДИТЯЧОЇ ШКОЛИ МИСТЕЦТВ

На сучасному етапі розвитку України в контексті світового та європейського інтеграційних процесів особливої гостроти набуває проблема підвищення ролі гуманітарної освіти як ефективного засобу формування духовного потенціалу людини й суспільства в цілому.

Невід'ємним чинником духовного розвитку особистості виступає музична освіта. Першим музичним навчальним закладом у Глобинському районі була Гриньківська філія Семенівської дитячої музичної школи в селі Гриньки Глобинського району, на батьківщині основоположника української класичної музики Миколи Віталійовича Лисенка. З 1-го вересня 1961 року розпочали навчання шість учнів-баяністів під керівництвом викладача і завідуючого філією А. В. Довбука.

1 вересня 1962 року була відкрита філія Семенівської дитячої музичної школи в селі Глобине. Очолив її Павло Лазарович Різник. Заняття проводилися в приміщенні клубу колгоспу імені І. В. Мічуріна в надзвичайно тяжких умовах. Навчалось 25 учнів, з яких 24 баяніста і одна піаністка, працювали три викладачі. У 1964-1965 роках Гриньківську філію приєднали до Глобинської. Контингент склав 54 учні та три викладачі.

1 січня 1965 року наказом Обласного управління культури було затверджено рішення про відкриття дитячої музичної школи в смт. Глобине. Майже одночасно з цим наказом

Глобинського виконавчого комітету було прийнято рішення про передачу приміщення селищної ради, яке було зовсім не придатне для користування, Глобинській дитячій музичній школі. На цей час контингент складав 103 учні та 7 викладачів.

У лютому 1970 року дитяча музична школа одержала три великі класи в старому приміщенні загальноосвітньої школи № 1. Ці класи з часом були реконструйовані, в результаті чого з'явилися 10 класних кімнат для занять. Також було відкрито Градизьку філію школи, яка через рік стала самостійною музичною школою. Контингент становив разом із філіалами 172 учні та 16 викладачів. У 1971-1972 навчальному році було відкрито клас акордеона й духових інструментів та організована Кринківська філія.

Минали роки, міцнів колектив, зростала кількість учнів. Директорами в різні роки були: Н. Г. Дейнега (1988-1989), В. І. Лодатко (1989 р.), Г. Л. Плиска очолював школу багато років (1972-2005).

Із 2005 року і до сьогодні директором Глобинської ДШМ є Микола Григорович Омельченко. У школі працює чотири відділи: образотворчо-хореографічний, духових інструментів, народних інструментів, фортепіанно-теоретичний та вокалу. Учнівський контингент становлять 292 особи, працює 14 викладачів.

Учні Глобинської дитячої школи мистецтв беруть участь і перемагають на фестивалях і конкурсах обласного, всеукраїнського та міжнародного рівнів: Так, Юлія Цілуйко здобула I місце на Всеукраїнському конкурсі образотворчого мистецтва «Об'єднаймося ж, брати мої», Денис Старченко – I місце та Юлія Цілуйко – Гран-прі на конкурсі «Барви рідної землі» (викладач Вікторія Григорівна Кошиль); старша група «Флорес» – III місце на конкурсах «Естрадна веселка» та «Джерела надії», молодша та середня групи «Флорес» – I місце на Міжнародному конкурсі «MEGA FEST OF ARTS Весна 2018» (керівник Віра Вікторівна Дударь); Оксана Чайка та Софія Галушка поділили II місце на конкурсі «Герої сьогодення очима дітей»; Артем Козуб, Вікторія Бігдан, Данило Рилів здобули III місце на Всеукраїнському конкурсі інструменталістів «Віртуози Сумщини»; Кіптіло Руслан і Кузьменко Андрій – I місце, Алі Рафік і Власенко Дмитро – II місце (викладач Борис Богданович Мушій), Вікторія Бігдан – III місце на Обласному конкурсі «Юний віртуоз Полтавщини»; Вікторія Бігдан, Данило Рилів (викладач Жанна Джумаліївна Мамедова), Супрун Анастасія (викладач Мохонько Ася Анатолівна) стали бронзовими призерами на «Міжнародному інструментальному конкурсі Євгена Станковича»; фортепіанні ансамблі у складі Антонець Анастасії, Дорошенко Євгенії, а також Ткаченко Альони та Влізько Дарії здобули III місце на Обласному конкурсі виконавської майстерності «Музичний вернісаж», (викладач Ельвіра Ільгізівна Солод); Затуливітер Ванеса – II місце на Обласному телеконкурсі «Естрадна веселка»; Брашован Анна та Шутька Дарина – II місце, Бойко Софія – III місце на конкурсі «Пісенні крила Чураївни»; Затуливітер Ванеса – Гран-прі, Ракович Надія (викладач Юлія Олександрівна Потоцька), Брашован Анна (викладач Віра Олександрівна Довженко) стали срібними призерами на Обласному конкурсі «Музичний вернісаж»; Затуливітер Ванеса та Кондуфор Арсен здобули II місце на Обласному етапі конкурсу «Яскраві діти України»; Брашован Анна – II місце на конкурсі «Соловейко України»; Кіптіло Руслан – II місце на Міжнародному конкурсі «Акорди Хортиці».

Отже, зважаючи на вищевикладене, можна зробити висновок, що відбулися помітні позитивні зміни в діяльності Глобинської дитячої школи мистецтв, що свідчить про розвиток музичної освіти і підтримку її владою. Діяльністю музичних навчальних закладів забезпечується значний вплив на музично-творчий розвиток і виховання духовної культури молоді.

#### **Список використаних джерел:**

1. Альбом історії Глобинської дитячої школи мистецтв.
2. Архівні матеріали Глобинської районної ради Полтавської області.

*Олег Хниченко, Тетяна Петрова,  
Полтавська дитяча музична  
школа № 2 імені В. П. Шаповаленка (м. Полтава)*

## **ІСТОРІЯ ПОЛТАВСЬКОЇ ДИТЯЧОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ № 2 ІМЕНІ В. П. ШАПОВАЛЕНКА: МИНУЛЕ Й СЬОГОДЕННЯ**

*В квітучому місті  
Ти долею стала  
Улюблена школа  
На півдні Полтави...*

Дитяча музична школа № 2 м. Полтави була відкрита за ініціативи трудящих Ленінського району, Ленінського райвиконкому та Полтавського міськвиконкому, що документально закріплено рішенням виконавчого комітету Полтавської міської ради народних депутатів від 26 лютого 1964 року за № 139 «Про надання приміщення другій музичній школі» від 26 серпня 1964 року, № 602 «Про розміщення другої музичної школи по вул. Сакко № 33», де з 14 серпня 1964 року вона і розпочала свою діяльність.

Через рік після відкриття ДМШ № 2 постало питання про побудову нового сучасного приміщення, яке б відповідало усім санітарним та освітнім нормам. За 1968-1969 навчальний рік була оформлена документація на будівництво нової музичної школи. Будівництво нового приміщення школи було закінчено та введено в експлуатацію в 1975 році за адресою вул. Сакко, буд. 14, де запанував дух творчості, наслідування та шанування традицій народної, світової класичної та сучасної музики.

У ДМШ № 2 на той час працювало 26 викладачів. У перший рік відкриття школи контингент учнів становив 205 осіб, які навчалися на трьох відділеннях: фортепіанному, народному і теоретичному.

Кількість учнів по інструментальним класам становила: фортепіано – 103, баян – 70, бандура – 12, скрипка – 5, віолончель – 4, духові інструменти – 11.

Школою в різні часи керували непересічні особистості, кожен із яких вніс помітний внесок у розбудову школи, означив і реалізував різноманітні напрями роботи, згуртував колектив викладачів, учнів і батьків. Назвемо їх: О. С. Ляховський, А. С. Ляховський, В. І. Колодяжний, В. К. Єфремов, за ініціативи якого рішенням виконавчого комітету Полтавської міської ради № 86 від 09.04.2003 року школі присвоєно ім'я Володимира Павловича Шаповаленка, О. Б. Тищик – ініціатор Всеукраїнського відкритого фестивалю-конкурсу виконавської майстерності гри на народних інструментах учнів і викладачів мистецьких шкіл «Барви Полтави». Натепер школу очолює О. Б. Хниченко, який продовжує найкращі традиції, здобуті роками.

Сьогодні в школі працює 58 викладачів на 7 відділах: фортепіанному, теоретичному, народно-струнному, народному (баян, акордеон), естрадному, оркестровому, вокально-хоровому, на яких навчається 465 учнів. У школі створено 17 учнівських творчих колективів, у яких налічується понад 400 учасників. Всі творчі колективи є постійними учасниками шкільних, міських та обласних фестивалів, конкурсів та концертів.

Викладачі та учні школи щороку здобувають високі відзнаки на міжнародних, всеукраїнських та обласних конкурсах, про що свідчать грамоти, дипломи та подяки. Лише за останній рік понад 125 грамот і подяк мають учні школи за вагомий внесок у розвиток українського національного мистецтва та за високу виконавську майстерність, із них: 67 – міжнародного та всеукраїнського рівня, 69 – регіональних та обласних конкурсів.

Педагоги музичної школи прищеплюють учням любов до української національної культури, вивчають історію розвитку традицій, обрядів, українських національних свят. Учні опановують гру майже на всіх музичних інструментах, вивчають твори української музичної

класики, сучасних композиторів, життєвий та творчий шлях видатних митців світової музики.

Найкращі випускники продовжують здобувати мистецьку освіту у вищих навчальних закладах культури і мистецтв України.

За доброю традицією, на нашій полтавській землі проводиться Всеукраїнський відкритий фестиваль-конкурс виконавської майстерності гри на народних інструментах учнів та викладачів мистецьких шкіл за участю кращих виконавців – учнів і викладачів з усієї України «Барви Полтави», заснований Управлінням культури виконавчого комітету Полтавської міської ради.

У концертному залі школи проводяться звітні концерти відділів, конкурси учнів з високим рівнем дитячої виконавської творчості та викладацької майстерності педагогів. Семінари, майстер-класи провідних викладачів вищих навчальних закладів міста Полтави та України демонструють професійне виконання класичних, зарубіжних, сучасних музичних творів.

Школа є спеціалізованим мистецьким навчальним закладом, який стимулює розвиток творчого потенціалу учнів, надає підтримку юним обдаруванням, забезпечує освітній процес, надихає їх брати участь і змагатися в різних мистецьких заходах: олімпіадах, фестивалях, конкурсах різних рівнів.

#### **Список використаних джерел:**

1. Звіти ДМШ № 2 імені В. П. Шаповаленка.
2. Історія дитячої музичної школи № 2 [Рукопис].
3. Матеріали архівного відділу Полтавської міської ради.
4. Ретроспективний аналіз становлення спеціальної музичної освіти в Полтавській дитячій музичній школі № 2: навч. посібник. Полтава 2015.

УДК 379.821.043.2-056.2/.3:7

*Олег Чечотка, Анжела Чечотка,  
Полтавська дитяча музична  
школа № 3 імені Б. Гмирі (м. Полтава)*

## **ІНКЛЮЗИВНА ОСВІТА В ШКОЛАХ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ: СТРАТЕГІЯ ВИРІШЕННЯ ПРОБЛЕМИ**

Школа естетичного виховання – заклад позашкільної освіти сфери культури, що може діяти як державний, комунальний чи приватний заклад початкової мистецької освіти. Сьогодні значно актуалізується проблема поєднання естетичного виховання з інклюзивною освітою – навчанням учнів або студентів із особливими потребами із залученням їх до загального освітнього середовища за місцем їхнього проживання.

Починаючи з другої половини ХХ ст., до питань організації освітнього процесу для дітей з особливими потребами звертались зарубіжні і вітчизняні вчені. Зокрема, слід згадати праці У. Бронфенбреннера, Дж. Мерсера, М. Рейнольдс, І. Дено, М. Уїлла, Д. Ліпскі, Керол Е. Томліссон [8]. В Україні особливостям організації навчання дітей і молоді з особливими потребами присвячено роботи Т. Білоус, І. Дмітрієвої, Н. Кугуєнко, А. Колупаєвої та ін.

*Мета статті* – проаналізувати сучасний стан інклюзивної освіти в мистецьких навчальних закладах початкового рівня та вивчити перспективи впровадження основних принципів інклюзивного навчання в мистецьку освіту.

На початку лютого 2016 року Кабінетом Міністрів України була схвалена «Довгострокова стратегія розвитку української культури – стратегія реформ». Серед

засадничих напрямів реформування в документі висловлено «підтримку інновацій, нових знань, креативних новацій, що відповідають викликам XXI століття» [1].

До числа найголовніших проблем, які постають на шляху розвитку українського суспільства саме в цьому напрямку, належить реалізація інклюзивної освіти в початкових мистецьких навчальних закладах.

Питання запровадження основних принципів інтегрованої освіти є одним із актуальних пріоритетних напрямків сучасної педагогічної думки, тим більше, що в Конвенції ООН з прав дитини чітко зазначене право на включеність людей з особливими потребами в суспільне життя [4]. Основним інструментом реалізації цього права є, безумовно, сумісна освіта.

На сьогоднішній момент питання інклюзивної освіти досить широко висвітлено в працях Керол Е. Томлінсон, де автор аналізує одну з головних педагогічних технологій, а саме принцип диференційованого навчання [8]. Враховуючи такий чинник, як різний ступінь підготовленості, що може бути обумовлений у тому числі і фізичними вадами або затримками в розумовому розвитку, застосовуючи відповідно до окремого випадку індивідуальний стиль навчання, спираючись на наявні в даній дитини уподобання та інтереси, можна досягти значних успіхів в освоєнні певного матеріалу та виробити конкретні навички та вміння.

На превеликий жаль, питання запровадження інклюзивної освіти значною мірою стосуються сьогодні лише навчання в загальноосвітньому закладі. Проблема надання такої дитині мистецької освіти в ПСМНЗ (музичних, художніх школах, школах мистецтв) практично не вирішується.

Не викликає сумнівів доведений багаторічними спостереженнями безпосередній взаємозв'язок духовно-емоційної та розумової діяльності, на який зокрема вказує у своїх працях Г. М. Падалка [5]. Ця ж проблема досконально досліджується в роботах О. Олексюк та М. Ткача [3]. Однак, незважаючи на величезний досвід, що накопичився у відповідній сфері, саме комплекс питань, який охоплює проблеми надання такої освіти дітям з особливими потребами, залишається і по теперішній час недостатньо вивченим.

Окремої уваги заслуговує проблема охоплення мистецькою освітою дітей із затримкою психічного розвитку (ЗПР). Про актуальність цього питання свідчать статистичні данні (біля 12% від загальної кількості дітей з особливими потребами) та стала тенденція до зростання наведеної цифри [2, 128].

Прогресивність сучасної педагогічної думки щодо дітей даної категорії полягає в тому, що суттєво змінюються не тільки підходи до їхнього виховання і навчання, а навіть сама термінологія.

Визначення «діти, що потребують корекції розумового та духовно-емоційного розвитку» [7, 11] якнайкраще передає саму ідею інклюзивної освіти. Наголос ставиться, перш за все, на необхідності створення такої системи освіти, яка б головною метою ставила задоволення всіх потреб дитини, максимально враховувала б всі її особливості, допомагала розкрити духовний та інтелектуальний потенціал.

Концепція розвитку інклюзивної освіти, яка викладена в Наказі МОН України № 102 від 01.10 2010 року, визначає, що інклюзивне навчання має розпочинатися ще на стадії перебування дитини з особливими потребами в дошкільному навчальному закладі [6].

Аналізуючи основні принципи інклюзивного навчання [2, 131], помічаємо, що багато з них можуть бути великою мірою реалізовані також і в навчальних закладах мистецького спрямування.

- Забезпечення різнобічного розвитку дитини та якомога повніша реалізація її здібностей. Ця вимога інклюзивного навчання має значно більше шансів на реалізацію завдяки самій специфіці навчання в закладах естетичного спрямування – невелика чисельність передбачених планами навчальних груп, значна кількість педагогічних годин для індивідуального навчання. Це дає змогу приділити дитині з особливими потребами більше часу і уваги, виявити її нахили та уподобання.

- Принцип гнучкості психолого-педагогічного підходу реалізується за допомогою згаданої індивідуальної форми навчання та досить великої варіативності на етапі планування найбільш відповідної для кожного окремого випадку навчальної програми.

- Створення позитивного клімату досягається через специфічні форми роботи, наприклад, колективне музикування, коли дитина з інвалідністю може активно займатися творчим процесом поряд із своїми здоровими однолітками на абсолютно рівних правах. Такий підхід також дає можливість налагодити якісний доброзичливий міжособистісний взаємозв'язок між дітьми.

- Питання консультативної допомоги батькам, їх залучення до навчально-виховного процесу можуть бути вирішені на достатньо високому рівні завдяки налагодженню тісного безпосереднього контакту по лінії «батьки-педагог».

Помітну роль у корекції психічного розвитку дитини може і має відігравати мистецька освіта [7, с. 97]. Ніхто не заперечує доведений факт про позитивний вплив різних видів мистецтва на розумовий розвиток особистості. Вирішення проблеми, пов'язаної із запровадженням принципів інклюзивної освіти в школах естетичного виховання, сьогодні потребує відчутних кроків в практичній площині. Необхідна термінова розробка відповідних навчальних програм, підготовка професійних кадрів, втілення в життя сучасних методик роботи з дітьми, що мають особливі потреби. До розробки програм інклюзивної освіти повинні активно залучатися не тільки досвідчені педагогічні кадри та дитячі психологи, але й медичні працівники, що спеціалізуються на роботі з такою категорією дітей.

Отож, сучасна школа естетичного виховання має залишатися осередком початкової спеціалізованої мистецької освіти. Разом з цим слід дуже відповідально поставитися до вирішення питання якомога скорішого втілення в життя головних принципів інтегрованого навчання, надання дітям, в тому числі й тим, що мають особливі потреби, якісної мистецької освіти. Дитяча мистецька школа, як і звичайна загальноосвітня, має стати навчальним закладом, у якому в повній мірі реалізується право дитини на освіту.

#### **Список використаних джерел:**

1. Кабінет Міністрів України. Розпорядження «Про схвалення Довгострокової стратегії розвитку української культури – стратегії реформ» [Електронний ресурс]. 2016. Режим доступу: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/119-2016-%D1%80>.
2. Маранчак Р., Василенко О. Інклюзивна освіта як одна з умов соціальної адаптації дітей з особливими потребами. *Збірник наукових праць Хмельницького інституту соціальних технологій університету «Україна»*. 2013. № 2. С. 128-132.
3. Олексюк О., Ткач М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: навч. посіб. Київ: Знання України, 2004.
4. Конвенція ООН про права дитини [Електронний ресурс]. 1990. Режим доступу: [http://www.unicef.org/ukraine/convention\\_small\\_final.pdf](http://www.unicef.org/ukraine/convention_small_final.pdf).
5. Падалка Г. Музична педагогіка: Курс лекцій з актуальних проблем викладання музичних дисциплін в системі педагогічної освіти. Херсон: ХДПУ, 1995.
6. Про затвердження Концепції розвитку інклюзивного навчання. Наказ МОН №912 від 01.10.2010 року [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://osvita.ua/legislation/Ser\\_osv/9189/](http://osvita.ua/legislation/Ser_osv/9189/).
7. Колупаєва А. А., Найда Ю. М., Софій Н. З. Концептуальні аспекти інклюзивної освіти. Інклюзивна школа: особливості організації та управління: навч.-метод. посіб. Київ, 2007. 128 с.
8. Томлінсон К. Намічаємо шлях до диференційованого викладання [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://www.education-inclusive.com/wp-content/docs/Tomlinson\\_Mapping-a-Route\\_UKR.pdf](http://www.education-inclusive.com/wp-content/docs/Tomlinson_Mapping-a-Route_UKR.pdf).



## **ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ ОРГАНІЗАЦІЇ ПРОФЕСІЙНОГО САМОВДОСКОНАЛЕННЯ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ**

Одним із найважливіших стратегічних завдань, що постають перед сучасною мистецькою освітою, є саморозвиток особистості творчого, креативного педагога, здатного не тільки реалізовувати вже існуючі педагогічні технології, але і виходити за межі загальновідомої педагогічної діяльності, упроваджуючи педагогічні інновації. Основною умовою такого розвитку є здатність викладача проявити себе у творчому самовдосконаленні.

Над проблемою творчого самовдосконалення викладачів музичних дисциплін працювали такі дослідники, як Л. Арчажникова, Л. Дмитрієва, О. Олексюк, В. Островський, Г. Падалка, Є. Печерська, О. Ростовський та ін.

*Метою* статті є висвітлення інноваційних форм організації професійного самовдосконалення викладачів мистецьких шкіл та дослідження шляхів провадження окреслених підходів в освітній процес.

Музично-педагогічну діяльність ми розглядаємо як таку, що має свою особливу структуру, яка визначається специфікою музичної освіти, але підпорядковується загальним закономірностям теорії діяльності. Музично-педагогічна діяльність включає в себе педагогічну, хормейстерську, музикознавчу, музично-виконавську, дослідну та творчу роботу і базується на вмінні самостійно узагальнювати та систематизувати отримані знання [2].

Однією із складових діяльності мистецької школи є методична робота, яка може проводитися у вигляді лекцій, відкритих уроків, семінарів тощо. Такі заходи часто носять формальний характер і є корисними лише в аспекті отримання знань з методики викладання предметів, а для розвитку творчої самостійності, самовдосконалення, самопізнання та креативності викладачів приносять мало користі [1].

Професійна підготовка викладачів мистецьких шкіл до мистецько-викладацької діяльності повинна мати своє продовження у постійному самовдосконаленні. Щоб допомогти викладачам краще розкрити свій творчий потенціал, сприяти розвитку творчої самостійності, здатності до креативного мислення, у процесі методичної діяльності мистецької школи пропонується відійти від стандартних кабінетних форм і запровадити інші форми та методи розвитку творчого потенціалу, наприклад, застосовуючи ігрові методики. З цією метою, на нашу думку, у закладах мистецької освіти доцільно запровадити цикл нестандартних групових практичних занять для викладачів, які можуть проводитися один раз на місяць. Такі заняття покликані спонукати педагогів до самовдосконалення та саморозвитку, бути насиченими, нести у собі елементи творчого самовираження, психологічного розвантаження, невимушеного спілкування та яскравих вражень [3]. Види таких занять представлено нижче.

*«Вікторина».* Це заняття проводиться з метою перевірки ерудиції викладачів. Воно складається з двох частин: музичної і вокальної. Умови вікторини розробляються спільно, всією групою. Групу поділяють на дві підгрупи. Перший етап – музичний. Базується на слуханні музики. Прослухавши той, чи інший музичний твір, викладачі визначають його назву, композитора, форму, характерні особливості, музичні інструменти тощо. Другий етап – вокальний. Кожна команда повинна виконати якомога більше фрагментів пісень на задану тему. Наприклад: в ритмі вальсу, про Україну, в джазовому стилі і т. і. При цьому враховується якість виконання, загальна ерудиція. Пісні можна виконувати, як солістам, так й імпровізованим ансамблям малої форми. Для занять такого типу важливим є те, щоб кожен

викладач вільно володів інструментом, оскільки він тут має бути концертмейстером-імпровізатором, який може акомпанувати у зручному для виконавця діапазоні. Завданнями можуть бути підготовлені й заздалегідь.

*«Концерт».* Проводиться, зазвичай, у кінці семестру або навчального року. Значущість такого виду роботи велика: це самопідготовка та вдосконалення виконавської майстерності викладачів. Основною умовою виступів викладачів є два завдання: виконання твору на своєму «рідному» інструменті, у рамках дисципліни, яку педагог викладає, та виконання у несподіваному для всіх ракурсі (наприклад, гра на іншому інструменті, або виконання інструменталістом партії голосу, а вокалістом – акомпанементу тощо). Такий концерт викладачів проводиться для учнів закладу і є чудовим стимулом до постійного самовдосконалення, розширення спектру своїх мистецьких умінь.

*«Інтерв'ю».* Це заняття є своєрідним доповненням до попередньої гри. Доповнюється бесідою з виконавцями. Базується на тому, щоб учасники уміли цікаво розповісти про твір, який виконують. Питання їм ставлять присутні. Заняття-інтерв'ю корисні і для тих, хто ставить запитання, і для тих, хто відповідає, і для тих, хто слухає. Такі заняття сприяють розвиткові мовлення, мислення, вміння спілкуватися, вихованню загальної культури та комунікабельності.

*«Конкурс».* Заняття, спрямоване на розвиток музично-виконавської майстерності викладачів та розширення сфери їхньої мистецької діяльності. Усі викладачі поділяються на дві групи, серед яких є як інструменталісти, так і вокалісти. На першому етапі всі без виключення учасники обох груп, створивши ансамбль, повинні виконати музичний твір, який готують заздалегідь. На другому етапі відбувається «обмін солістами» (таким чином, солісти співають без репетиції з «чужим» ансамблем, обираючи свого диригента, задаючи свій характер, темп тощо). На цих заняттях виконавці набувають нового творчого досвіду, а виконавці ролей журі мають можливість розвинути вміння об'єктивно оцінювати виступи та грамотно висловлювати свої судження.

*«Подорож».* Це заняття, яке готують окремі викладачі для своїх колег, добираючи музичні твори, об'єднані спільною тематикою чи художнім образом. Може базуватися на відображенні в музиці картин природи, різних країн або епох. Наприклад: «Подорож морями і океанами», «Подорож країнами композиторів», «Подорож життям генія», «Подорож почуттями» тощо. Після слухання певних музичних творів, їх обговорення, викладачі намагаються назвати або програти (проспівати) ще і інші твори, що асоціюються у них з даною темою. Заняття розвиває ерудицію, розширює знання музичної літератури, збагачує репертуар.

*«Круглий стіл».* Може проходити у формі бесід на актуальні теми з психології, педагогіки, методики викладання мистецьких дисциплін. Столи розміщуються у формі кола, і це дає змогу кожному бачити всіх. Бесіда повинна бути невимушеною. Кожен викладач розповідає про певні педагогічні ситуації, психологічні складнощі у своїй роботі, інші викладачі висловлюють власні думки, аргументи, поради. Така форма є особливо корисною для викладачів-початківців.

*«Самопізнання».* Сутність пізнання мистецтва полягає саме у виникненні особистісного ставлення до нього. Важливо, щоб з приводу музики, яка прозвучала, у викладачів з'явилися власні думки. Як показує досвід, у викладачів виникають труднощі з висловленням своїх вражень від почутої музики. Тому доцільно запропонувати їм зробити це письмово. Аналізуючи думки і почуття від прослуханої музики, викладач пізнає себе, свої можливості. Такі заняття є ефективними для викладачів, яким важко аналізувати власні ставлення та висловлювати свою точку зору щодо певних музичних творів та мистецьких явищ.

Заняття *«Захист»* проводиться у наступний спосіб: в аудиторії звучить незнайомий музичний твір, і комусь із викладачів пропонується висловити своє враження від почутої музики. Висловлювання може вмещувати як об'єктивні характеристики музики (жанр, форма, стиль), так і індивідуальне сприйняття художніх образів. Призначаються два «опоненти», що

ставлять запитання, а, можливо, і вступають з ним у дискусію. Коректність запропонованих запитань, ерудицію того, хто відповідає, і його «опонентів» оцінює «вчена рада». Такий «захист» може проводитися не лише з питань музикознавства, але й на актуальні теми з педагогіки, психології та інші, пов'язані з професійним самовдосконаленням викладачів мистецької школи.

*«Імпровізація».* За своїм змістом подібні заняття найбільш складні. Пропонується створити з викладачів спонтанний хор або інструментальний ансамбль. Кожному учаснику відводиться певна роль: співати певну партію, або грати на відповідному інструменті імпровізовану мелодію на задану тему. Це експромт, фантазія викладача, – те, без чого неможлива робота у мистецькій школі. Для створення високохудожньої музичної імпровізації потрібна неабияка підготовка. Дана форма роботи спрямована на розвиток творчих здібностей та виконавських умінь педагогів.

Ці та інші інноваційні форми роботи, порівняно з традиційними підходами, більш різноманітні, емоційні, допомагають створити позитивну мотивацію педагогічної діяльності, що надзвичайно важливо в роботі педагогічного колективу. Подібні заняття – це своєрідна репетиція креативних концепцій роботи з учнями (особливо старших класів), які в подальшому можуть проводити викладачі, випробувавши їх на власному досвіді.

Отже, інноваційні форми організації самовдосконалення викладачів закладів мистецької освіти стимулюють самостійність, творчість педагогів, створюють сприятливі умови для самоаналізу, самооцінки, наповнюють професійне середовище викладачів яскравими враженнями, невимушеним спілкуванням. Демократичні за своєю суттю, такі заняття сприяють самовдосконаленню педагогічних працівників та підвищують рівень виконавської та педагогічної майстерності.

#### **Список використаних джерел:**

1. Малихін О. В. Організація самостійної навчальної діяльності студентів вищих педагогічних навчальних закладів: теоретико-методологічний аспект. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2009. 307 с.
2. Назаров А. Ф. Суть педагогічної імпровізації та її місце у структурі особистості вчителя музики. *Умови формування педагогічних умінь та творчих здібностей учителя музики.* Ярославль, 1982. С. 32-42.
3. Федоришин В. І. Формування виконавської майстерності майбутніх учителів музики в умовах колективного музикування. *Наука і сучасність.* Вип. 46. 1998. С. 130-138.

# Секція 1

## МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПЕРСПЕКТИВИ

УДК 78.071.1(095)(477)

*Олена Бідна,  
Полтавська міська школа мистецтв  
«Мала академія мистецтв» імені Раїси Кириченко  
(м. Полтава)*

### ВОЛОДАР ЧОТИРЬОХ «ОСКАРІВ» КРАЯНИН ДМИТРО ТЬОМКІН

В умовах Ренесансу незалежної України все більшу увагу вчених привертає дослідження історії та культури рідного краю. Мистецтво певного регіону, який у багатьох аспектах вирізняється з-поміж інших своїми особливостями і тенденціями розвитку, нині становить інтерес і як частина загальної культури України, і як унікальне явище серед інших регіонів, навіть Європи й світу загалом. Полтавщина – це історично, географічно, соціально зумовлений культурний феномен, який подарував світові величезну кількість митців.

Історію культури Полтавщини досліджували Б. Год, Н. Дем'янюк, О. Єрмак, В. Жук, А. Литвиненко, О. Лобач, Г. Полянська, В. Тесленко, М. Фісун, Л. Халецька, О. Чепіль та ін. Інформацію про Д. Тьомкіна здебільшого знаходимо в медіапросторі: на офіційному сайті митця [2], міжнародних [6; 7], всеукраїнських [1] і регіональних [5] веб-сторінках.

*Мета статті* – систематизувати фактичний матеріал про композитора українського походження, що здобув чотири «Оскара», Дмитра Зіновійовича Тьомкіна.

У середині минулого століття його ім'я було у всіх на устах. Виходець із українського містечка – Кременчук Полтавської губернії, він був найвідомішим творцем музики для ковбоїв. Критики дивувалися, як йому вдається настільки точно передати своєрідний колорит, на що він відповідав: «Бо степ є степ. А між козаками і ковбоями є чимало спільного».

Народився композитор 10 травня 1894 року в єврейській родині. Його батько Зиновій Іонович Тьомкін працював лікарем, а мати Марія Давидівна Тартаковська викладала гру на фортепіано. Хлопець змалку награвав прості мелодії. До тринадцяти років його майстерність настільки зросла, що хлопця прийняли до Петербурзької консерваторії. Навчався по класу фортепіано у Фелікса Блуменфельда та Ізабелі Вегерової, а по класу композиції, гармонії і контрапункту – в Олександра Глазунова. Паралельно з навчанням, ін працював тапером у кінотеатрах, акомпанував балерині Тамарі Карсавиній і легендарному акторові французьких комедій Максу Ліндеру під час його гастролей у Санкт-Петербурзі.

Тим часом до влади приходять більшовицький режим і музикант вирішує емігрувати до Європи. Тьомкін навчається в Берліні, гастролює в Парижі. Наслухавшись розповідей Ф. Шаляпіна «про країну можливостей», виїжджає до США. Чергового музиканта Америка зустріла холодно. Вдалося лише знайти роботу піаніста в балетній трупі. Її керівниця – Августина Раш невдовзі стане дружиною Д. Тьомкіна і зрештою прокладе йому шлях до Голівуду. Якось режисери «Метро Голдвін Майер» попросили Августину зробити для їх мюзиклів декілька постановок. Музику для них вона, звісно ж, довірила написати чоловікові. І саме ці твори привернули увагу продюсерів.

Композитор цілковито присвячує себе кіноіндустрії, береться за будь-які замовлення. Часто вони настільки дрібні, що його ім'я навіть не вписують у титри. Д. Тьомкін уперто продовжує писати музику, так що у 50-х роках він стає Першим композитором. 1952 рік був вирішальним. Стрічка «Рівно опівдні» опинилася під загрозою

провалу. Із допрем'єрного показу кінокритики та преса вийшли розчарованими. Продюсери стрічки запустили ротацію саундтреку з фільму, він посів перші місця в чартах і привернув увагу публіки.

На церемонії вручення Оскара Д. Тьомкін отримав із рук Уолта Діснея дві нагороди – за музичне оформлення та пісню. Композитор жартував, що «почувається, як мати чудових близнюків». Про його почуття гумору говорив увесь Голівуд. Д. Тьомкін казав, що написання музики до фільму нагадує йому «приправлення оселедцю цукром».

Третій Оскар він отримав 1955 року за фільм «Високий і могутній». За допомогу в написанні музики він вважав за потрібне подякувати П. Чайковському, Й. Штраусу, Л. Бетховену і В. Моцарту. Четвертий Оскар митець здобув на музичне оформлення стрічки «Старий і море» у 1959 році.

Процес написання композитором музики до кінофільмів відбувався в кілька етапів. Спочатку він читав сценарій і визначав мелодику фільму. Далі приходив на знімальний майданчик і прислухався до голосів акторів, намагався аби його мелодії нагадували тембр голосів виконавців. Коли монтаж був готовий, переглядав стрічку з секундоміром, чітко прописуючи кульмінаційні моменти і тривалість усіх епізодів. Далі писав музику, і, нарешті, записував її разом із оркестром.

Після смерті дружини 1967 року Д. Тьомкін повернувся до Європи.

Останньою роботою композитора у великому кіно стала музика до біографічної драми Ігоря Таланкіна «Чайковський» (1969). Працюючи над музикою до фільму, він уперше після еміграції побував на батьківщині (прем'єра відбулася 18 вересня 1970 року). Картина з успіхом демонструвалася в усьому світі, а 1971 року її номіновано на дві премії «Оскар».

Митець створив музику до понад 160 кінострічок і остаточно ствердив нову професію – кінокомпозитор, для якого не потрібні концертні зали та яскраві афіші. Помер Дмитро Тьомкін у Лондоні 11 листопада 1979 року і похований у місті Глендейл (Каліфорнія, США).

У Кременчуці іменем видатного композитора названо конкурс молодих піаністів-імпровізаторів, який проводиться в рамках Міжнародного джазового фестивалю «ENERGY» імені Дмитра Тьомкіна за підтримки Школи джазового і естрадного мистецтва (директор – П. Полтарев, Київ) [4].

2013 року до Кременчука виїхав із концертом Полтавський муніципальний симфонічний оркестр під керівництвом Віталія Скакуна. У Міському Палаці культури, де вони виконували музику Дмитра Тьомкіна, відбулися «Тьомкінські дні». На фестиваль запрошено дружину композитора Олівію Сінтію Петч і кузину [3]

Ми впевнені, що творчість всесвітньо відомого композитора, нашого землянина, володаря чотирьох «Оскарів» Д. Тьомкіна не втратить своєї художньої цінності, актуальності в культурному просторі та й надалі досліджуватиметься вітчизняними і зарубіжними мистецтвознавцями.

#### Список використаних джерел:

1. Music-Review Ukraine. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/38491DFEA85052CBC22583FA0055FA2D?OpenDocument>
2. Welcome to DimitriTiomkin.com. URL: <http://www.dimitritiomkin.com/>
3. Оскоменко-Парулава Т. Фестиваль «Тьомкінські дні – 2013 у Кременчуці». Режим доступу: <https://composersukraine.org/index.php?id=2686>
4. Положення про конкурс молодих піаністів-імпровізаторів ім. Дмитра Тьомкіна. Режим доступу: <http://energyfest.info/polojenie/68-polozhennya-pro-konkurs-molodih-panstv-mprovzatorv-m-dmitra-tomkna.html>
5. Полтава-365. Режим доступу: <https://poltava365.com/dmitro-tomkin-kremenchuczki-j-xlopchik,-yakij-uzuav-chotiri-o.html>
6. Разом: Ukrainian-Canadian media group. URL: <https://razom.media/dmytro-tomkin-kompozytor-ukrajinska-lehenda-hollivudu/>
7. Тьомкін Дмитро Зіновійович. Режим доступу: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Тьомкін\\_Дмитро\\_Зіновійович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Тьомкін_Дмитро_Зіновійович)

## **ФЕНОМЕН «ОСТАННЬОГО РОМАНТИКА УКРАЇНСЬКОГО МЕЛОСУ»**

Для музикантів дуже важливо використовувати цінні зразки світової музичної спадщини, відкривати та відроджувати забуті імена та невідомі національні шедеври, що може бути особливо цінним для виховання національної свідомості, гідності та гордості майбутніх поколінь.

До науково-дослідницької роботи з вивчення творчості Віталія Дмитровича Кирейка були залучені викладачі Кобеляцької дитячої музичної школи Л. І. Горбуля, В. М. Татарко, А. А. Танська, учень Ельчін Садаєв. Її метою були: розшук рідних, близьких та друзів Віталія Дмитровича Кирейка, збір фотоматеріалів, що стосуються його життя, вивчення досвіду використання його творчої спадщини.

Термін «феномен» (надзвичайне явище, рідкісний факт, – Академічний тлумачний словник української мови) правомірно застосувати відносно нашого земляка – корифея музичної культури, народного артиста України, лауреата премії імені М. В. Лисенка, «останнього романтика українського мелосу» Віталія Дмитровича Кирейка. Ця велика людина має неперевершений талант, широке визнання, а його ім'я – в когорті тих композиторів ХХ ст., чия творчість піднесла українське музичне мистецтво до світових висот.

У Кобеляцькому музеї літератури та мистецтва експонується клавир його опери «Лісова пісня» за драмою-феєрією Лесі Українки з дарчим підписом Віталія Дмитровича. Також там зберігається скрипка, яку купив йому батько на базарі в м. Кам'янському в солдата за гроші, накопичені від продажу саморобних конвертів.

Наша школа з 70-тих років минулого століття підтримувала творчі зв'язки з видатним композитором. За кілька років до його смерті учень школи Ельчін Садаєв познайомився з ним особисто, і між ними зав'язалася дружня переписка, яка тривала до останніх днів життя митця. Перше враження про нього – цікавий співрозмовник, інтелігентний, толерантний.

У 2016 році композитор помер, не доживши до 90-річного ювілею менше двох місяців. Незгасимим болем для усієї музичної культури стала втрата цієї геніальної, незалежної у власних поглядах, широко ерудованої, національно-свідомої, чесною, принциповою і водночас скромною людини.

Ельчін Садаєв розшукав рідних, близьких та друзів Віталія Дмитровича. Переписувався з Тарасом Кирейком (сином) і зустрічався з ним. Син розповідав, що надзвичайна порядність і чесність батька та матері була закладена в них генетично: обоє походили з інтелігентних, працьовитих сімей. А ще рід Кирейків – козацького походження – був гордим, незалежним, волелюбним і сильним. Ці риси характеру передалися майбутньому композитору від його дідів і прадідів.

Народився композитор на Дніпропетровщині в 1926 році, а в Кобеляках пройшло нелегке дитинство. Тут Віталій навчався в середній школі, любив малювати, писав вірші, але обдарований юнак надав перевагу музиці. Уроки з батьком розбудили потяг до музикування: він підбирав на фісгармонії свої мелодії та класичні твори, переписуючи ноти, створив власну нотну бібліотеку.

З 14 років В. Кирейко пише свою музику. Не маючи музичної освіти (в Кобеляках музична школа відкрилась лише в 1956 році), він намірився навчатися в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського в класі видатного композитора і чуйного педагога Левка Миколайовича Ревуцького. Цьому посприяв Пилип Омелянович Козицький (голова комітету у справах мистецтв).

Культурне життя столиці, високий професійний рівень викладачів, спілкування з талановитими та цікавими людьми епохи позитивно вплинули на розквіт таланту композитора, який упевнено прокладав свій творчий шлях. Індивідуальна мистецька позиція В. Д. Кирейка полягала в збереженні в музичному мистецтві чистих національних джерел.

Після завершення навчання він працював викладачем. Усіх, хто спілкувався з Віталієм Дмитровичем, вражали його всебічна обдарованість та енциклопедична обізнаність у багатьох галузях знань: він вільно володів 5-ма мовами, добре малював, знав історію, літературу, мистецтво, мав лірико-поетичний дар.

Потім закінчив аспірантуру, створивши «Українську симфонію», а також захистив кандидатську дисертацію на тему «Обробки українських народних пісень для голосу з супроводом фортепіано радянських композиторів».

Любов до фольклору композитор проніс через усе життя, постійно звертаючись до його зразків у своїй творчості. Мистецька спадщина В. Кирейка налічує 299 опусів, охоплює практично всі музичні жанри (крім оперети). Це – п'ять опер: драма-феєрія «Лісова пісня», романтична драма «У неділю рано зілля копала», гротесково-сатирична феєрія «Марко в пеклі», камерно-комічна «Вернісаж на ярмарку», опера-драма «Бояриня»; чотири балети – найкращим з яких став «Тіні забутих предків» за повістю М. Коцюбинського, «Відьма» за поемою Т. Шевченка, «Оргія» за драмою Л. Українки, «Сонячний камінь» [4]. Цікаво, що всі музично-сценічні твори митця написані на сюжети українських класиків. Він автор двох кантат, ораторій, романсів, хорових доробок та композицій для різних інструментів.

Відомий письменник сучасності Дмитро Павличко писав про В. Д. Кирейка: «Він був великою людиною у нашій мистецькій спільності, Кирейко заслуговує на визнання» [1].

Несолодким і важким був його шлях від першого соло на порозі його рідної хати (сучасна вулиця Миколи Касьяна), до шквалу оплесків від фахівців і меломанів на його честь, бо українська національна ментальність відчувається у всіх творах Віталія Дмитровича. За словами Романа Ролана «мистецтво заслуговує пошани і любові лише в тому випадку, коли воно по-справжньому людяне і звертається до всіх людей, а не до одних лише педантів» [2].

Відрядно, що в Кобеляках вже названа вулиця на честь В. Д. Кирейка, встановлений лайт-борд, в музеї є кімната його життєвого та творчого шляху. Це й не дивно, бо Кобеляки – справжній дім композитора. Тут пройшли дитячі роки, тут похований його батько. Віталій Дмитрович часто передавав вітання своєму рідному місту, приїжджав на батьківщину, відвідував школу, проводив творчі зустрічі з учнями.

Спілкуючись з директором Кобеляцької дитячої музичної школи Олександром Миколайовичем Скляренком, композитор планував приїхати на святкування 60-річчя нашої школи в травні 2016 року. Але хвороба не дала йому здійснити свою мрію.

В останні роки спостерігається підвищення інтересу до музики В. Д. Кирейка, що доводить її значну художню цінність. З відродженням романтичних тенденцій чистота й краса музики цього композитора знову стала актуальною. Наступні покоління з повагою вивчатимуть спадщину митця, розвиватимуть цінні здобутки, закладені у його працях, а також виконуватимуть його твори, бо вони заслуговують на це. Тож нехай свіча пам'яті Віталія Кирейка (за назвою його останнього твору) горить яскраво, зігріваючи всіх нас своїм невмирущим теплом.

#### Список використаних джерел:

1. Антонюк В. Вічні ноти Корифея. *Літературна Україна*. 2007. № 119. С. 4-5.
2. Кулик О. Співець рідної землі. *Колос*. 1986. 18 грудня. С. 3.
3. Чешко Т. Акорди його життя. *Колос*. 2016. 28 грудня. С. 3.
4. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики: навч.-метод. посібник. Київ: Купріянова О.О., 2008. 428 с.

## **НАРОДНИЙ АМАТОРСЬКИЙ ХОР «НАДВЕЧІР'Я» – ОСЕРЕДОК УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ СТАРОБІЛЬЩИНИ**

Культура визнається громадськістю одним із найважливіших чинників духовного відродження суспільства й особистості, утверджуються її гуманістичні ідеї та національні цінності, що неможливо без збереження й популяризації найкращих зразків культури українського народу. Вирішення цієї проблеми набуває гострої актуальності у Східних регіонах України, зокрема в Луганській області.

Історію луганського краю вивчали А. Горелик, А. Єфремов, В. Курило, Д. Накрилов, С. Харченко [цит. за 1] та ін. Досліджено історію та культуру окремих районів регіону. Так, вийшли друком історико-краєзнавчі нариси І. Мірошніченка «Шульгинка та шульгинці» [4], а також «У любові біжать літа» В. П. Язевої – учителя-методиста, «відмінника освіти», члена хору «Надвечір'я» [7]. У працях автори талановито розповідають про історію свого краю, багатого на пісні, обряди та традиції, а головне – на обдарованих людей.

*Мета статті* – розкрити творчий шлях народного хору «Надвечір'я», довести сучасність народнопісенної спадщини українського народу в усіх куточках країни.

Старобільський район Луганської області невеликий. Тут мешкає всього лише 43 тис. жителів у майже 60 населених пунктах, переважно селах. За даними Луганського Обласного Центру народної творчості, у всьому районі діє чотири вокально-хорові колективи: жіночі вокальні ансамблі «Берегиня», «Івушка» та «Лиманчанка», а також народний хор ветеранів праці «Надвечір'я» Шульгинського сільського Будинку культури [3]. У селі Шульгинка, крім Будинку культури, діють дитяча школа мистецтв, сільська бібліотека та загальноосвітня школа, котрі постійно співпрацюють між собою, «утворюючи своєрідний культурно-мистецький комплекс, який охоплює всі вікові категорії населення та всі види мистецтв» [6].

Хор «Надвечір'я» розпочав свою творчу діяльність у 2001 р. Організатором і художнім керівником колективу був Віктор Йосипович Мосьпан, викладач Шульгинської дитячої школи мистецтв [3]. У колективі 21 учасник, із них: 7 чоловіків і 14 жінок. Обдаровані від природи гарними голосами, цілеспрямовані, відповідальні та ініціативні люди, вони з юності любили співати й усе життя були активними учасниками художньої самодіяльності. Майже всі хористи є корінними мешканцями села. Їх об'єднала одна мета – нести людям радість, зберігати зв'язок поколінь, пробуджувати у слухачів найкращі почуття й розуміння народних пісень.

Хор «Надвечір'я» – справжнє надбання сільської художньої самодіяльності. За роки існування він виконав понад 120 вокальних творів різної тематики. В репертуарі колективу українські, польські, російські народні пісні, а також авторські твори місцевих поетів і композиторів. Декілька з них створено спеціально для хору ветеранів праці.

Із 2008 року художнім керівником хору став високопрофесійний, ініціативний і сумлінний музикант Олександр Антонович Кельш, начальник відділу культури та туризму Старобільської районної держадміністрації. Свого часу Олександр Антонович закінчив Саратовську державну консерваторію імені Л. В. Собінова. Із 1977 р. він працював у дитячій школі мистецтв викладачем по класу баяна. 1986 р. музикант створив вокальний ансамбль «Зоряні ночі», який отримав звання «народний» і був лауреатом багатьох фестивалів, конкурсів народної творчості. 1987 р. митець організував вокально-інструментальний гурт «Талісман», котрий перемагав на обласних і республіканських конкурсах, захищав Луганщину на Міжнародному фестивалі «Червона рута» в Донецьку (1992 р.). 2002 р. Олександра Антоновича призначено завідувачем відділу культури, а потім начальником



відділу культури і туризму Старобільської районної держадміністрації [2]. О. А. Кельш нагороджений численними грамотами, зокрема Міністерства культури і туризму, а 2010 р. Указом Президента України від 20 січня митцеві присвоєно почесне звання «заслужений працівник культури України» [4].

2010 р. хор ветеранів праці одержав звання «народний». Натепер «Надвечір'я» продовжує творчу діяльність. Найближчим часом відбудеться чергове підтвердження хором високого звання. Програму його виступу на атестаційному звіті складають 10 творів, а саме: українські народні пісні «Дунаю, Дунаю», «Кума», «Герниця»; віночок українських народних пісень; українська народна пісня в обробці М. Вериківського «Ой учора із вечора» (а capella); російська народна обрядова пісня «Величальна»; слова і музика М. Поплавського «Варенички мої»; слова і музика А. Андрійчука «Рідна моя рідня»; музика В. Левашова на вірші В. Щеголева «За околицей»; слова і музика О. Кельша «Гімн хліборобам». Отже, 50 % звітної програми колективу складають українські народні пісні.

Хор постійно виступає на сцені сільського Будинку культури, у районних оглядах художньої самодіяльності та різноманітних урочистостях. Колектив нагороджено грамотами Шульгинської сільської ради, Старобільської райдержадміністрації, Луганського обласного центру народної творчості, Грамотою Біловодської районної ради ветеранів «За активну участь у III Обласному фестивалі хорових колективів ветеранів» (2009 р.), про колектив пишуть газети («Вісник Старобільщини», «Телегазета»). Не переривається зв'язок поколінь, бо дзвенить народними піснями Україна, зачаровуючи спраглу до справжньої Краси душу.

#### **Список використаних джерел:**

1. История Луганского края : учеб. пособие / Ефремов А. С., Курило В. С., Бровченко И. и др. Луганск: Альма-матер, 2003. 432 с.
2. Кельш Александр Антонович. Режим доступа: <http://www.nikolaevskii-sobor.ru/kniga.php?page=kelsh-aleksandr-antonovich>
3. Народний хор ветеранів праці «Надвечір'я» Шульгинського сільського будинку культури. *Луганський Обласний Центр народної творчості*. Режим доступа: <https://locnt.com.ua/majstri-ta-kolektivi/vokalno-khorovi-kolektivi/38-misto-starobilsk/90-narodnij-khor-veteraniv-pratsi-nadvechir-ya.html>
4. Про відзначення державним нагородами України: Указ Президента України №53/2010 від 20 січня 2010 р. Режим доступа: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/53/2010>
5. Шульгинка та шульгинці : історико-краєзнавчий нарис / І. О. Мірошніченко. Луганськ: РВВ ВАТ «Луганська область друкарня», 2007. 140 с.
6. Шульгинська дитяча школа мистецтв. *Шульгинська загальноосвітня школа I-III ступенів*. Режим доступа: [http://shulha.at.ua/index/ditjacha\\_shkola\\_mistectv/0-22](http://shulha.at.ua/index/ditjacha_shkola_mistectv/0-22)
7. Язева В. П. У любові біжать літа. Луганськ: Вид-во «Лунный свет», 2007. 408 с.

УДК 37.016:780.6

*Катерина Колодяжна, Олександр Поцінко,  
ПСМНЗ «Новосанжарська дитяча музична школа»  
(м. Нові Санжари)*

### **ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ОСНОВИ НАВЧАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ**

Успішність формування і розвитку фахівця-музиканта пов'язана і зумовлена, з одного боку, анатомо-фізіологічними особливостями учня, а з другого – обізнаністю педагога у сфері психолого-педагогічних принципів навчання. Остання диктується необхідністю комплексного виховання гармонійно розвиненої особистості, здатної не лише засвоювати готові знання, а й самостійно їх здобувати.

Проблему вивчали О. Рудницька., К. Завалко, І. Кобець, С. Фір та ін.

Тематика нашого дослідження доповнює наукові пошуки вищезазначених авторів. Сучасна педагогіка передусім дбає про розвиток особи на базі морального, естетичного, фізичного та розумового виховання. З практики відомо, що цьому, значною мірою, сприяє навчання, засноване на психолого-педагогічних засадах, які визначають якісний рівень становлення особистості. Саме на них можливе розв'язання таких питань: як кого вчити, що викладати і яким чином це робити. Успішність розв'язання даних питань ставить педагога в особливі умови і відводить йому роль не лише практика, а й теоретика-дослідника. В його завдання входить організація добору учнів на базі всебічної діагностики їх даних та розробка змісту навчання з опорою на програмні вимоги. Вирішальним фактором повинен бути зворотний зв'язок, тобто засвоєння учнем необхідних знань, набуття ним певних навичок і вміння реалізувати їх у практичній діяльності. Цей зворотний зв'язок визначається спрямуванням і коригуванням дій учня з метою їх пізнавальних здібностей. Наявність абсолютного музичного слуху не може свідчити про музикальність учня, а також про рівень його музичних уявлень. Вказані дані не гарантують якісного становлення його як музиканта-виконавця, якщо не враховувати загальних здібностей, характерних для певного віку. Теж саме можна сказати і про анатомо-фізіологічні дані.

Виходячи з наведеного, має враховуватись комплекс факторів, які передбачають виявлення: а) анатомо-фізіологічних даних; б) спеціальних задатків і здібностей; в) характерних психічних якостей.

До цього переліку слід додати наявність спеціальних професійних здібностей. Серед них наступні.

1. Відображальна реакція на ритмічні та звуковисотні сполучення: а) розпізнавання; б) розрізнення; в) впізнавання.
2. Короткочасне і довгочасне збереження в пам'яті окремих звукових, зокрема гармонічних сполучень, мелодій.
3. Рівень правильності відтворення окремих звуків, акордів, мелодій (співом або грою).
4. Ладове відчуття (завершення співом або грою ладового тяжіння).
5. Рівень музичного уявлення (проспівати або заграти мелодії на основі заданої програми).

6. Здатність музичного перегрупування (відтворення пропущених звуків у мелодії).

Необхідно враховувати такі психічні фактори: а) особливість уваги; б) якість пам'яті; в) рухливість мислення; г) міра сприймання; д) гнучкість уявлення.

Важливим є і визначення властивостей особистості: а) сили темпераменту, рухливості; б) урівноваженості темпераменту; в) рис характеру (активність, організованість); г) індивідуальних властивостей психіки (збудженість, воля).

Встановивши ступінь придатності до навчання виконавця-музиканта, виходячи з індивідуальних даних учня, педагог приступає до наступного завдання – як вчити. Навчання передбачає дві сторони процесу – діяльність педагога і діяльність учня. Можна сказати, що навчання здійснилося, якщо обидві сторони взаємодіяли в динамічному співвідношенні. Пропонуючи учневі певну інформацію, педагог передусім накреслює собі мету, потім визначає завдання для реалізації цієї мети, обирає форми та методи подачі інформації. Але для того, щоб виявити, як учень її сприймає, педагог повинен організувати зворотний зв'язок, запропонувати учневі відповідні форми і методи засвоєння необхідної інформації. У педагогічній практиці прямому зв'язку приділяється значно більше уваги, ніж зворотному. Це негативно відбивається на формуванні можливостей учнів. При відсутності зворотного зв'язку важко простежити за розумовою діяльністю учня. Педагог озброює учня засобами і прийомами пізнавальної діяльності, сприймаючи які, учень набуває знань за певною системою дій, які визначаються педагогом. Завдяки перетворювальній діяльності не тільки формуються знання, навички і вміння учня, а й відбувається становлення його характеру, набуваються такі якості, як спостережливість, цілеспрямованість, самокритичність, самобутність і т.д. Сила емоційного впливу музики висуває на перший план – відчуття,

сприйняття, пам'ять. Організація прямого і зворотного зв'язку, що є основою основ у структурі будь якого навчання, являє собою найскладніший компонент музичного навчального процесу.

Отже, на основі викладеного вище можна зробити висновок, що якість навчання залежить від такої його організації, яка б передбачала керування системою навчання і мала двобічний характер, тобто визначалася б взаємозв'язком дій педагога та учня. А для цього необхідні здійснення організації діяльності педагога, навчально-пізнавальної діяльності учня, єдності прямого і зворотного зв'язку в процесі навчання, формування та розвиток пізнавальних здібностей учня на основі підвищення рівня його уваги, мислення, пам'яті та інших психічних факторів. Такий підхід до організації навчання, як видно з практики, є результативним. Музична педагогіка, розв'язуючи ці завдання прагне того, щоб формування професійного музиканта-виконавця було обов'язково комплексним, тобто передбачало, передусім, моральне, ідейне, естетичне, фізичне та розумове виховання.

#### **Список використаних джерел:**

1. Завалко К. В., Фір С. В. Основи орф-педагогіки: навч.-метод. посібник / під заг. ред. К. В. Завалко. Черкаси: Друкарня «Черкаський ЦНП», 2013. 162 с.
2. Рудницька О. П. Формування музичного сприйняття в системі розвитку майбутнього вчителя: автореф. дис. ... д-ра. пед. наук. Київ, 1994. 42 с.
3. Кобець І. Основи навчання гри на трубі. Київ: Муз. Україна, 1985. 76 с.

УДК 37.016:780.6

*Катерина Ледянкіна,  
Полтавська дитяча музична  
школа № 2 імені В. П. Шаповаленка (м. Полтава)*

### **ХОРОВА КУЛЬТУРА ПОЛТАВЩИНИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ**

Процес національної самоідентифікації на сучасному етапі вимагає осмислення української хорової культури як оригінальної та самодостатньої. Для її цілісного відтворення потрібні докладні дослідження окремих регіонів країни. Тож дослідження національних особливостей хорового мистецтва сьогодні є досить актуальним. Процес вивчення хорового мистецтва України у різних аспектах регіональної проблематики лише розпочався. Саме через докладне вивчення першоджерел відкриваються можливості для подальшого науково-теоретичного осмислення культури регіону й України загалом.

*Мета статті* – на основі аналізу джерельної бази виявити особливості розвитку хорової культури Полтавщини, визначити її роль у контексті культури України.

Хорове мистецтво в Україні має міцні вікові традиції. З давніх часів воно було органічним складником життя народу. Народна пісня в колективному виконанні завжди виступала в ролі організатора, що згуртовує маси, об'єднує їхні думи, волю, прагнення, почуття. Протягом кількох століть хорова пісня в Україні допомагала народу в боротьбі за національну та соціальну незалежність.

Становлення національно визначеного і самобутнього українського хорового багатоголосся припадає на XVII-XIX століть. Воно формувалося в процесі складної взаємодії і трансформації традицій високої культури партесного хорового співу XVII-XVIII ст., специфіки багатоголосного виконання світських пісень в демократичних колах міських осередків і особливостей сільського пісенного хорового багатоголосся.

Високий рівень і пріоритет хорового багатоголосного співу а cappella в народній музичній культурі України сприяли закріпленню за ним провідних позицій і в професійному музичному мистецтві. Еволюція індивідуальних стилів видатних українських композиторів

дожовтневого періоду невіддільна від освоєння митцями насамперед хорових жанрів. Саме так у професійну музику владно входили соціально значущі, громадянські, народно-національні теми і образи, які, в свою чергу, впливали на формування світогляду широких народних мас. Так з хоровими жанрами передусім пов'язані високі досягнення класика української музики М. В. Лисенка.

Бурхливий розвиток культури і мистецтва України за радянського часу викликав новий злет народного хорового виконавства і професійної творчості митців. Новаторськими пошуками і визначними художніми результатами в хорових жанрах ознаменувалась творча діяльність композиторів Радянської України: М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, С. Людкевича. Хорова спадщина цих авторів репрезентує перший в українській радянській музиці важливий етап розвитку плідних традицій минулого і створення міцного фундаменту для подальшого розквіту хорового мистецтва в його багатоманітних формах і жанрах.

Хорова культура безпосередньо пов'язана з пісенним першоджерелом, з менталітетом народу. У ньому можна прослідити багату традицію хорового виконавства. У наш час велика кількість хорових колективів роблять акцент на відродження духовної музики, яка за радянські часи не мала підтримки і взагалі заборонялася. А також сучасні українські композитори у своїй творчості продовжують фольклорні традиції, але вже модернізуючи їх. Через хорову культуру відбувається відродження нашої нації.

На сучасному етапі активно досліджуються традиції регіонів Західної України, півдня України, Слобожанщини, Києва і Харкова. Але мистецькі проблеми центральних регіонів України в музикознавстві майже не представлені. Досі відсутній повний аналіз хорової культури Полтавщини, її становлення та професіоналізація. Існуюча на даний момент література лише фрагментарно висвітлює цю тему. На основі досліджень науково-історичних праць і періодичних видань можна проаналізувати і систематизувати лише невеликий обсяг культурно-хорового життя Полтавщини та здійснити оцінку культурно-мистецьких здобутків Полтавського краю.

Здавна відомий талантами полтавський край. Саме тут народилися легендарні митці, такі як Маруся Чурай (1625-1653), Микола Віталійович Лисенко (1842-912), Гордій Павлович Гладкий (1849-1894), Федір Миколайович Попадич (1877-1943), Григорій Митрофанович Давидовський (1866-1952), брати Дунаєвські – Ісак Осипович (1900-1955) та Зіновій Осипович (1908-1981), брати Георгій Іларіонович (1913-1992) і Платон Іларіонович (1918-1989) Майбороди, Михайло Андрійович Фісун (1909-1994), Олександр Іванович Білаш (1931-2003), Володимир Миколайович Вірменич (1925-1986), Олексій Іванович Чухрай (1939). І цей перелік можна продовжувати до нескінченності. Піднесенню української хорової культури на Полтавщині присвятив свою диригентсько-хорову діяльність Василь Миколайович Верховинець (Костів) (1880-1938).

Історія Полтавщини налічує дуже багатий спектр музичних і хорових колективів. Хочеться згадати про деякі з них: у 1930 році в Полтаві був організований жіночий театралізований хоровий ансамбль, скорочено — «Жінхоранс», основною відзнакою якого було виконання пісень з рухами, хороводами і навіть танцями; Полтавська хорова капела імені Т. Г. Шевченка, створена у грудні 1918 р. Її творчості передувала культурно-просвітницька робота аматорських хорів: Полтавського товариства «Боян»; Народної хорової капели Полтавського педагогічного інституту; Полтавської капели бандуристок, заснованої в 1948 р. при Полтавському міському Будинку культури та багато інших.

Сучасне хорове життя не менш насичене. Своє мистецтво нам дарують і камерний хор «Гілея», заснований П. Лиманським ще в 1998 році, і хор коледжу мистецтв імені М. В. Лисенка під керівництвом А. Оксеніченко, і пісенно-танцювальний ансамбль «Лтава».

Одним із найвідоміших хорових колективів Полтавщини є народний хор «Калина» Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, який недавно відсвяткував своє 40-річчя, на чолі зі своїм незмінним керівником та засновником – заслуженим діячем мистецтв України, професором Григорієм Семеновичем Левченком.

Народна пісня, як і пісні визнаних композиторів, доносяться до кожного серця через хорове мистецтво. Сучасний світ приділяє велику увагу відтворенню народних традицій, звичаїв, обрядів, відродженню забутих форм духовної культури народу, передачі їх наступним поколінням.

#### Список використаних джерел:

1. Білаш О. І. *Хто є хто на Полтавщині*: Довід. бібл. вид. Київ: Укр. академія геральдики, товарного знаку та логотипу, 2004. Вип. 2. С. 11.
2. Верменич В. М. *Мистецтво України*: Біографічний довідник / ред. А. В. Кудрицький. Київ: Українська енциклопедія, 1997. С. 65
3. Данилова К. Край наш музичний. *Зоря Полтавщини*. 1967.
4. Ірха В. І. Духовна музика в українській хоровій культурі. *Культура України: Історія і сучасність* / ХДАК. Харків, 1992. С. 53–60.
5. Халимон В. Композитори та Полтавщина. *Трудова Полтавщина*. 2001. 20 вересня. С. 4.

УДК 37.091.4:78.071.1(430)

*Віктор Петріченко,  
Котелевська дитяча музична школа  
(сmt. Котельва)*

### **ЗНАЧЕННЯ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ КАРЛА ОРФА ДЛЯ РОЗВИТКУ МУЗИКУВАННЯ**

Кожен музикант, що має безпосереднє відношення до музичної педагогіки, знайомий з усіма проблемами, які тісно пов'язані з даним напрямком роботи. Одна з них проявляється в невмінні учнів і випускників навчальних закладів всіх рівнів (музичних шкіл, училищ, вузів) музикувати.

Музикування як форма музичної діяльності зникло з нашого життя майже повністю, втрачені його традиції, забуті соціальні й духовні коріння. Про відродження цього напрямку говорять на різних педагогічних і наукових конференціях, де міркують над тим, як стимулювати ці форми музичного спілкування. Людина, яка вмє музикувати, – це та особистість, у якої є потреба в активному спілкуванні з музикою протягом усього свого життя.

Діапазон досліджень цієї актуальної проблеми є досить широким – від теоретичних праць – «Про педагогіку, що творить» Ш. Амонашвілі, «Педагогіка мистецтва – педагогіка творчості» Т. Баришева, «Творчість, як функціональний вторинний ресурс організму» В. Віфляєва, «Основні принципи інтегральної методики музичного виховання» В. Середи – до праць, які втілюють у практику новітні досягнення педагогічної думки: «Я дарую вам серце» І. Каліч, «Про принципи народної творчості в креативній педагогіці» В. Афанасьєва, «Синестезія в музичному естетичному вихованні» Н. Коляденко, «Педагогіка музичної імпровізації» Б. Гнілова тощо.

Тема нашого дослідження доповнює наукові пошуки вищезгаданих авторів, визначає особливості застосування методики К. Орфа для розвитку творчих здібностей кожної дитини. *Мета статті* – розкрити зміст інструментально-ритмічної системи Карла Орфа та показати її практичне використання на уроках у дитячій музичній школі.

Основна мета системи Карла Орфа полягає в тому, щоб закласти міцний фундамент музикальності дитини, розвинути ритмічне відчуття та музичний слух і допомогти дітям емоційно переживати й розуміти музику, вільно в ній орієнтуватися і творити. «Зусиллями Орфа і його співробітників створена концепція відродження природи музикальності людини, віднайдені раціональні організаційні форми для реалізації цієї концепції, відкриті та вдосконалені всі необхідні засоби втілення задуму», – вважає О. Леонт'єв [2].

Якщо цю систему застосовувати в дитячому садку, то можна задіювати всі вікові категорії: від ясельного віку до старшого дошкільного. Але якщо мова йде про музичну школу, де діти здобувають професійні знання з музики, то дана система прийнятна лише на початкових етапах навчання задля вмотивування, заохочення та зацікавлення.

Система музичного виховання К. Орфа містить такі елементи: гру на музичних інструментах; мовленнєві вправи; музично-рухові вправи. З точки зору К. Орфа, методика навчання дітей музиці малоефективна, якщо в ній відсутня опора, а саме: мова, рух і музика. Отже, слід розглянути всі три компоненти в контексті педагогічної діяльності в дитячій музичній школі.

*Гра на музичних інструментах.* Музичний інструмент у кожного учня свій. І він повинен ним оволодіти на початковому етапі в достатній мірі. Звісно, знайомство з інструментом має відбуватися в ігровій формі: порівняння регістрів із тваринами, ототожнення клавіш із живими істотами, представлення нотного стану у вигляді будиночку, малювання всіляких образів при прослуховуванні різнохарактерних мелодій тощо.

*Мовленнєві вправи.* Для музичного виховання важливі мовні вправи, тому що музичний слух розвивається в тісному зв'язку зі слухом мовним. Мовний слух – одна з основ слуху музичного. Дитина вчиться користуватися засобами виразності, загальними для мови і музики: темпом, ритмом, регістром, тембром, або інтонацією. По відношенню до музики мовні вправи означають перш за все ритмічне і темброве звукове тренування. До будь-якої мелодії, яку учень засвоїв, можна самостійно придумати будь-який текст і покласти його на цю мелодію. Педагогічна ідея – відштовхнутися при вивченні важкого і незрозумілого тексту від продумування ритму і опертися на власний літературний твір, який стимулює правильність виконання ритму та збільшує мотивацію до вивчення мелодії.

Із досвіду відомо, що діти із задоволенням сприймають набір звуків, який немає ніякого сенсу, наприклад: бу-бу-ду-дуру. К. І. Чуковський, один із найкращих дослідників дитячої мови, писав, що діти, придумуючи і декламуючи вірші, насолоджуються ними, як музикою, не занурюючись у сенс. Їх захоплює ритміка і співзвуччя вірша. Він також звернув увагу на синкретичний характер дитячої поетичної творчості: дитячі вірші невід'ємні від танцю та руху.

Зберегти і розвинути цю єдність – одне з головних завдань методики Карла Орфа. З цією метою необхідно цілеспрямовано розвивати рух під час занять музикою.

*Музично-рухові вправи.* На уроках у музичній школі особливу роль відіграють рухові вправи для формування ритмічного відчуття. На практиці найбільш часто застосовуваний рух під час занять – оплески. Удар у долоні має бути пружним, дихання при цьому – спокійним і розміреним. Оплески можуть бути різноманітними: оплеск жменею (долоні набувають форми чаші, між ними утворюється порожній простір і звук виходить глухим); оплеск плоскою долонею; оплески перед собою, за спиною, над головою, у той чи інший бік. Завдяки оплескам можна познайомити дітей із сильними та слабкими долями, різними видами акцентів, відтінками динамічної градації – перехід від piano до forte і навпаки.

Неможливо забувати та ігнорувати рухи ніг, а саме – притупи. Можна робити притупування однією ногою або поперемінно двома, залишаючись на одному місці, або пересуваючись вперед.

Отже, збереження інтересу до музикування учнів музичних шкіл спонукає до ґрунтовного вивчення методичної системи К. Орфа, можливостей використання його підходів і прийомів саме у мистецьких закладах освіти. Ідеї К. Орфа відкривають реальний шлях до вирішення таких основоположних проблем музичної педагогіки, як виховання інтересу до музики, захоплення нею, подолання суперечностей між змістом і структурою навчання, формування мотивації учня. Опановуючи мову музики, пізнаючи з уроку в урок засоби її виразності і застосовуючи їх у своїй виконавській діяльності, учні і розумом, і відчуттями залучаються до творення музики, а отже, до музикування.

### Список використаних джерел:

1. Амлінська Р. Використання дитячих інструментів-іграшок на уроках музики в 4-5-х класах. *Музика в школі*. Київ: Муз. Україна, 1983. Вип. 9. С. 17-22.
2. Баренбойм Л. А. Об основных тенденциях музыкальной педагогики XX века. *Советская музыка*. 1971. № 8. С. 96-111
3. Вишнякова Н. Специфіка засвоєння музичних знань молодшими школярами в процесі творчої діяльності. *Музика в школі*. Київ: Муз. Україна, 1984. Вип. 10. С. 24-29.
4. Дмитриева Л. Г. Детское музыкальное творчество как метод воспитания. *Музыкальное воспитание в школе*. Москва: Педагогика, 1976. Вип. 11. С. 71-86.

УДК 37.018.54:78]:37.016:780.6

*Юлія Степанченко,  
Полтавська дитяча музична  
школа № 3 імені Б. Гмирі (м. Полтава)*

### **ПРЕДМЕТ «КОЛЕКТИВНЕ МУЗИКУВАННЯ» ЯК ФАКТОР АКТИВІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ**

Розглядаючи напрями розвитку сучасної музичної освіти в контексті гуманізації навчального процесу, слід звернути увагу на проблеми, які турбують викладачів. Це стосується навчального предмета «Колективне музичення. Ансамбль (оркестр)». З метою активізації творчого і музично-технічного розвитку інструменталіста та створення мотиваційних факторів успішного навчання гри на інструменті, вважається за необхідне надавати належне значення предмету «Колективне музичення».

Проблеми, з якими може стикатися викладач на уроках «Колективне музичення», розглядалися у працях Г. Дулова, Е. Пудовкіна, П. Роланд, Г. Міщенко, Ш. Судзукі.

*Мета статті* полягає у доведенні необхідності організації ансамблів різних форм і складів на базі музичної школи та залучення до колективного ансамблевого музичення учнів на різних етапах навчання в школі.

«Без музики виховання не може бути повноцінним» – цей вислів належить видатному українському педагогу В. О. Сухомлинському [3]. Він має бути провідним положенням сучасної освіти.

У сучасному суспільстві існує попит на фахівців, які вміють творчо мислити і вирішувати різні завдання, використовуючи інноваційні підходи. Музика – найбільш абстрактний вид мистецтва. Завдяки своїм можливостям вона є потужним засобом формування і розвитку творчих здібностей особистості як першооснови виховання креативної молоді. Розвиток талантів – справа не лише вузько цехова. Вона є актуальною не тільки для музичного мистецтва та виконавства. Як зазначає соціолог Р. Флорида, «особистості, що починають формувати цілий креативний клас, не тільки змінюють наше сьогодення, але й проєктують майбутнє» [4]. Отже, наше завтра, його цінності та норми залежать і від музичної освіти.

У музичних школах і в школах мистецтв молодь має унікальну можливість навчитися грі на будь-якому музичному інструменті та долучитися до світу так званого «елітарного мистецтва». В умовах тотального засилля масової культури велике значення для формування світогляду підростаючого покоління має виховання в душі традицій світової музичної класики, на прикладі творів, що є взірцями національної, світової культури і народного мистецтва. Особистості, які зростають на такому ґрунті, будуть підготовленими до сучасного життя, а їх естетичні смаки – добре сформованими.

У системі музично-естетичного виховання дітей особливе місце посідає інструментальне виконавство та навчання в класах з фаху в дитячих музичних школах і школах мистецтв. Необхідно враховувати, що спеціалізована початкова музична освіта в Україні має дві мети: по-перше, виявити професійно обдарованих дітей, скерувати і підготувати їх до вступу у вищі мистецькі навчальні заклади; по-друге, творчо розвинути здібності учнів, навчити їх володіти музичними інструментами, залучити до духовної культури людства, виховати потребу в самовираженні засобами музичного мистецтва для подальшої творчої діяльності.

Гра в ансамблі – чудовий стимул для розвитку слухових і технічних навичок на всіх етапах формування виконавця. Вона не тільки розвиває музичний слух, а й сприяє розвитку поліфонічного мислення. Гра в ансамблі дає можливість вільного змістовного спілкування професійною мовою, спонукає до згуртованої праці, красивої гри, виступає стимулом змагальності й особистісної оцінки вмінь молодих виконавців. Гра в ансамблі формує комунікативні якості особистості.

Ансамбль (фр. Ensemble – разом) – узгодженість, струнке ціле. У термінологічному словнику з української та зарубіжної культури даються такі визначення терміну «ансамбль»: 1) спільна участь кількох осіб у виконанні музичного твору; 2) музичний твір для кількох виконавців; 3) художній колектив, що займається концертною діяльністю [1].

Навичок гри в ансамблі треба набувати з перших кроків навчання. Спочатку це може бути дуетна форма виконання творів «учень – викладач». Викладач виконує акомпанемент, а учень – спрощену мелодію. Виконання твору з акомпанементом (з викладачем-концертмейстером) є також однією з початкових форм ансамблевого виконавства, що сприяє організації ритмічної та динамічної дисципліни. Ці форми можна використовувати майже з перших уроків.

Ансамблева гра відрізняється від сольної насамперед тим, що і загальний план, і всі деталі інтерпретації є результатом роздумів і творчої фантазії не одного, а декількох виконавців, і реалізуються вони їхніми спільними зусиллями. Процес «визрівання» художнього задуму і процес його втілення в конкретних звукових образах у ансамбіста і соліста різні. Якщо учень-соліст може відтворити звучання п'єси в цілому, то учень-ансамбіліст тільки звучання своєї партії.

При спільному музичному виконанні однаково необхідні й уміння захопити партнера своїм задумом, передати йому своє бачення музичних образів, зрозуміти його побажання, прийняти їх, вжитися в них. Процес ансамблевого виконавства вимагає постійної взаємодії між усіма учасниками ансамблю. На думку Н. Лузума, справжній ансамбль – це близькість в усьому: близькість індивідуальностей, естетичних установок, інтелектуальних рівнів; це духовне єднання, емоційна спорідненість, близькість методів, форм, напрямів у спільній роботі [2].

У практиці музичного виконавства інструментальні ансамблі можуть бути різними як за кількістю учасників, так і за інструментальним складом. Ансамблеві склади можуть мати безліч варіантів, які визначаються і контингентом учнів, і стилем керівництва викладача, і характером обраного твору. Головне, щоб участь різних інструментів була виправдана з художньо-музичної точки зору, тоді успіх буде забезпечений.

Велике значення для плідної роботи будь-якого колективу і його вдалих концертних виступів має виважений підбір репертуару. Безумовно, у репертуарі ансамблю мають бути твори різної складності, які відповідають виконавським можливостям колективу. Це активізує проведення репетицій, допомагає учням свідомо засвоювати матеріал, створює живу творчу атмосферу на уроці, знімає емоційне напруження і допомагає виявити свою індивідуальність.

Підбір репертуару – це особлива складність. Методичний матеріал, що публікується, не може задовольнити потреби викладачів музичних шкіл. По-перше, його недостатньо, по-друге, підбираючи репертуар, треба враховувати можливості кожного окремого ансамблю. Ступінь складності творів необхідно диференціювати відповідно до підготовленості учнів, а



інструментальний склад змішаного ансамблю адаптувати до наявного в школі інструментарію. Тут неабияку роль відіграє вміння викладача перекладати сольні музичні твори для конкретного складу.

Добір репертуару для учнівського ансамблю має здійснюватися з урахуванням певних вимог: репертуар має добиратися з творів різних за стилем, характером і різної технічної складності. У доборі репертуару слід керуватися високими критеріями художнього смаку і включати до програми кращі зразки вітчизняної та світової музики різних стилів і спрямувань: тільки змістовна музика здатна прищепити любов до ансамблевої гри, розвинути виконавське вміння в кожного учасника зокрема й усього колективу в цілому. Щорічно необхідно повертатися до раніше вивчених творів, відновлюючи їх із мінімальними затратами репетиційного часу, залучаючи при цьому до своєї педагогічної практики з новачками старших ансамблів.

Головна особливість музичного матеріалу – його універсальність. Вона проявляється в тому, що ті самі здобутки є основою формування різних уявлень, умінь, навичок, почуттів. Крім того, музичний матеріал повинен бути доступним для спільного виконання учнів і вчителя й призначений для формування творчих здібностей учнів.

Керівнику колективу слід пам'ятати, що доцільно підібраний репертуар сприятиме художньо-естетичному і технічному розвитку учасників колективу.

Робота керівника колективу повинна охоплювати не тільки питання, пов'язані з виконанням музичних творів, але й включати в себе елементи загальної освіти. Тому керівникові слід подбати про розширення світогляду музикантів, підвищення їхніх естетичних запитів. Із цією метою доцільно проводити екскурсії на концерти вокальної та інструментальної музики. Потрібно організовувати проведення музичних бесід із різних питань і поточного музичного життя тощо. Весь цей комплекс занять з учнями допоможе керівникові в його наполегливій праці над створенням музичного колективу високої майстерності.

Отже, «Колективне музичення. Ансамбль (оркестр)» – це предмет, який активізує творчу діяльність як викладачів, так і учнів. І чим раніше вихованець музичної школи братиме участь в ансамблях різних форм і складів, тим більш результативним і перспективним буде навчання для нього. Ансамблі різних форм є обличчям шкіл, їхньою гордістю. Колективи, що створюються на базі ДМШ, допомагають здобути якісну музичну освіту молоді, роблять музику необхідною життєвою потребою для людини і після закінчення мистецького навчального закладу. Формування естетично розвиненої, духовно збагаченої, творчої особистості за допомогою музичного мистецтва є основним завданням закладів початкової спеціалізованої мистецької освіти, а тому предмет «Колективне музичення. Ансамбль (оркестр)» займає в навчальному плані музичних шкіл і музичних відділень шкіл мистецтв належне йому місце.

#### **Список використаних джерел:**

1. Корінний М. М. Словник з зарубіжної та української культури. Київ: Муз. Україна, 2000. 184 с.
2. Лузум Н. В ансамбле с солистом. Нижний Новгород, 2005.
3. Сухомлинський В. О. Серце віддаю дітям. *Сухомлинський В. О. Вибрані твори:* в 5-ти. Т. 3. Київ: Рад. школа, 1997. 670 с.
4. Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее: монография. Москва: Классика-XXI, 2007. 421 с.
5. Пляченко Т. М. Методика роботи з музично-інструментальними колективами: навч. програма зі спецкурсу для студ. мистецького фак. пед. ун-ту. Кіровоград: РВК КДПУ імені В. Винниченка, 2008. 116 с.

## **ЗАГАЛЬНІ ЄВРОПЕЙСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СИСТЕМИ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ**

Сьогодні українська держава входить у європейський простір, тому активно запроваджується широкомасштабна, довгострокова стратегія системної модернізації всієї освітньої сфери. Необхідність вчасно реагувати на всі процеси, що відбуваються в державі, Європі і світі, вимагає від сучасної системи освіти фундаментальності і забезпечення конкурентоздатності фахівця, а отже набуває нових обсягів.

Значний вплив на розвиток європейської музичної освіти ХХ століття здійснили цілі системи музичного виховання дітей, створені Е. Жак-Далькросом, К. Орфом, З. Кодаям, Д. Кабалєвським.

*Мета статті* полягає у висвітленні загальних європейських тенденцій розвитку системи музичного виховання.

Жак-Далькрос створив музично-педагогічну систему, особливістю якої стала євритміка – зв'язок музики з рухом. У своїх пошуках педагог залишився передусім музикантом і на ритмопластичній основі намагався здійснювати власне музичне виховання. На його думку, ритміка як засіб виховання, складає перший (елементарний рівень), на якому здійснюється масове музичне виховання дітей. Другий рівень ставить завдання підготовки до професійного навчання і ґрунтується на сольфеджіо та імпровізації на фортепіано. Навчання сольфеджіо спрямовувалося на розвиток слуху до абсолютного, оволодіння музичною грамотою, під якою розумілося вміння «бачити те, що чуєш, чути те, що бачиш». Жак-Далькрос розширив межі традиційного сольфеджіо використанням рухів. Імпровізація в педагогічній системі Жак-Далькроса виконувала функцію головного методу досягнення музики. Ставилось завдання засвоїти метро-ритмічні, мелодико-гармонічні й поліфонічні елементи музики, і на цій основі розвивати навички вільного музикування, творчу фантазію.

Ідеї Е. Жак-Далькроса щодо творчого розвитку особистості своєрідно розвинув видатний німецький композитор і педагог К. Орф. Його педагогічна концепція і методична система стали наслідком тривалої практичної роботи з дітьми. На думку Орфа, музичне виховання не повинно обмежуватися розвитком слуху, ритму, слуханням музики, навчанням співу і гри на інструментах. Його завдання – стимулювати і спрямовувати творчу фантазію, вміння імпровізувати, творити у процесі індивідуального і колективного музикування.

Педагог вважав, що для дієвого музичного виховання надзвичайно важливо, щоб дитина з ранніх років могла припасти до живих джерел мистецтва, навчалася зі слова, ритму, руху творити музику. Тому він відмовився від використання на першому етапі композиторської музики і обрав шлях активізації музичної діяльності дітей через їх власне музикування, спонукаючи цим до імпровізації й створення власної музики. Ритмізована мова, діалого-речитативи, музично-сценічна гра, сцени з казок – усе це ставало засобом активного виховання, протилежного пасивному сприйманню музики. З розвитком дітей музичні композиції дедалі більше відходять від елементарного музикування і приводять до цінностей великого мистецтва. Отже, система К. Орфа закладає хороші передумови для участі дітей у різноманітній музичній діяльності, оскільки ґрунтується не лише на інструментальному, а й ритмопластичному, танцювальному, співацькому музикуванні [1].

Ідеями гуманізму і всебічного розвитку людини пронизана також музично-виховна концепція видатного угорського композитора, фольклориста, педагога і просвітителя З. Кодая. Питання музичного виховання З. Кодая розглядав у контексті гармонійного виховання людини, в рамках універсальної культури, що складається, на його думку, з традиції, смаку, духовної цільності [2].

Вихідною позицією педагогічної концепції З. Кодая стало переконання у тому, що основою музичної культури нації, а отже, музичного виховання має стати народна музика. Для його концепції характерні орієнтація на масове музичне виховання, розвиток співацько-хорових традицій європейської музичної педагогіки, прагнення до розширення музичної грамотності дітей, опора на національну інтонаційно-ладову і метро-ритмічну основи.

При розгляді педагогічних ідей Е. Жак-Далькроза, К. Орфа і З. Кодая спостерігається як спільність їх підходів до питань музичного виховання, так і відмінність у виборі шляхів і засобів навчання. Спільним для названих музикантів-педагогів є прагнення засобами музики вплинути на духовний світ дитини, сприяти гармонійному розвитку особистості, вихованню емоційної чутливості та музичних здібностей, засвоєнню музики як специфічної мови людського спілкування. Відмінність підходів у музичному вихованні полягає у виборі різних провідних видів музичної діяльності. У Е. Жак-Далькроза – це ритмічний рух, у З. Кодая – хоровий спів, у К. Орфа – елементарне музикування на простих музичних інструментах.

Принципово новий напрям у музичній педагогіці ХХ ст. відкрила музично-виховна концепція видатного композитора і педагога Д. Кабалевського. Вона увібрала досягнення вітчизняної й світової педагогіки і спрямована на формування в дітей цілісного естетичного ставлення до явищ музичної культури [3].

На думку Д. Кабалевського, музичну культуру особистості визначають любов до музики і розуміння її в усьому багатстві форм і жанрів; особливе «відчуття музики», що спонукає сприймати її емоційно, відрізняючи хорошу музику від поганої; уміння чути музику як змістовне мистецтво, що несе в собі почуття і думки людини, життєві образи й асоціації, здатність відчувати внутрішній зв'язок між характером музики і характером виконання. Учні мають учитися сприймати музику в будь-якій формі спілкування з нею, під час співу, гри на музичних інструментах, у процесі власне слухання тощо. Запропонований Д. Кабалевським принцип тематизму, як і вся музично-педагогічна концепція, проростає з музики і на музику спирається. Таким чином, принцип тематизму виступає важливим вихідним положенням, на якому вибудовується шкільна програма. Ідеї Д. Кабалевського відкрили реальний шлях до вирішення таких основоположних проблем музичної педагогіки, як виховання інтересу до музики, захоплення нею; визначення основи музичного виховання, його мети і завдань; досягнення цілісності уроку музики всупереч традиційному дробленню його на мало пов'язані між собою частини (спів, музична грамота, слухання музики тощо).

Порівняння методичних компонентів системи Е. Жак-Далькроза, К. Орфа, З. Кодая, Д. Кабалевського показує, як розвивалася музично-педагогічна думка в Європі в ХХ ст. У кожній системі є своєрідні нові риси, і водночас жодна з них не є абсолютно оригінальною. Очевидно, що специфічність будь-якої розглянутої системи полягає не в принциповій новизні складових елементів, а в їх специфічному поєднанні. Саме синтетичний характер кожної із систем, що ґрунтується на своєрідному поєднанні дидактично цінних елементів, визначає оригінальність того чи іншого шляху музичного виховання.

На сучасному етапі в умовах євроінтеграції в різних країнах Європи, поряд з вищенаведеними, впроваджуються й нові системи музичного виховання школярів. І хоча шляхи музичного виховання різні, мета сучасних музичних занять – дати можливість дітям усвідомити радість творчого спілкування з музикою, сформувані позитивне естетичне ставлення до досвіду музичного пізнання дійсності.

#### **Список використаних джерел:**

1. Кабалевський Д. Б. Воспитание ума и сердца: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1984. 206 с.
2. Кодай З. Избранные статьи. Москва: Сов. композитор, 1983. 276 с.
3. Музыкальное воспитание в Венгрии / ред. и сост. Л. Баренбойм. Москва: Сов. Композитор, 1983. 400 с.
4. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в початковій школі: навч.-метод. посібн. 2-е вид., доп. Тернопіль: Навч. книга – Богдан, 2000. 216 с.

## **СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНОЇ СПАДЩИНИ ПОЛТАВЩИНИ**

Багато народів є на землі. І кожен з них має своє індивідуальне обличчя, свою мову, звичаї, культуру. Чи не найбільш самобутня частина кожної національної культури – фольклор – усна народна, музично-поетична та хореографічна творчість. У фольклорі різних народів чимало спільного. Це, передусім, людяність, реалістичність, життєствердність. Саме тому нам близькі не тільки пісні власного народу, але й пісні інших народів. До того ж, мова музики і танцю не потребує перекладів: вона тією чи іншою мірою зрозуміла всім. Разом із тим народні пісні, музика і танці дуже різноманітні. І це добре, бо в різноманітності – краса і сила мистецтва. Славиться своєю самобутністю і пісенна творчість українського народу, який разом з іншими народами зробив коштовний внесок у скарбницю загальнолюдської культури.

Порушену проблему досліджували: фольклорист М. Максимович, письменник П. Куліш, художник і етнограф П. Мартинович, композитор М. Лисенко, музикознавець Ф. Колесса, бандурист О. Сластіон, етнограф Г. Хоткевич, композитор В. Щепотьєв, а також сучасні краєзнавці Полтавщини (Б. Год, Ю. Гринь [1], Н. Дем'яно, О. Єрмак, Л. Єфремова [2], В. Жук, О. Лобач, В. Лобурець, М. Фісун, Л. Халецька та ін.) [3].

*Мета статті* полягає у висвітленні роботи фольклористів, етнографів, музикознавців, які вивчали та систематизували фольклор Полтавського краю.

Певна річ, музикальність і співучість не є виключно специфічною рисою українців. Але український народ, як і кожен інший, співає, так би мовити, на свій голос. Він виробив і виспівав властиві лише йому форми музично-поетичної творчості, свої типові художні образи, теми, сюжети, які відбивають його життя, історію, особливості світосприйняття та естетичні уподобання. Протягом віків передавалися з уст в уста безсмертні перлини народної творчості. І ніякі злигодні й тяжкі випробування не змогли їх затерти й викреслити з пам'яті народу. Він доніс їх до наших днів і продовжує нести далі, збагачуючи і розвиваючи.

Полтавщина, що локалізується у лівобережній середній Наддніпрянщині, є непересічним осередком формування та розвитку визначної регіональної співочої традиції. З споконвіку Полтавщина вважається духовною колискою України. З Полтавою пов'язане життя та діяльність багатьох митців та громадських діячів минулого та сьогодення: композиторів, музикантів, етнографів, кобзарів та лірників, виконавців народних пісень, збирачів-фольклористів. Полтавщина є батьківщиною композиторів М. Лисенка, братів Г. Майбороди та П. Майбороди, І. Дунаєвського, В. Верменича, О. Білаша, творчість яких виростала на народнопісенному ґрунті.

З ХІХ століття видатні композитори, письменники, художники, фольклористи жваво цікавляться кобзарством, записували на Полтавщині та опрацьовували перлини народного співу. Серед них були М. Максимович, П. Куліш, М. Лисенко, Ф. Колесса, Г. Хоткевич та інші діячі української культури. Вони вивчали побут, виконавське мистецтво кобзарів, записували їх репертуар, організовували їхні концертні виступи перед громадськістю.

Видатним кобзарем того часу був Остап Вересай (1803 – 1890 рр.). Із його мистецтвом свого часу познайомився М. В. Лисенко і записав на ноти його репертуар – думи, жартівливі та сатиричні пісні, танці тощо. На основі цих записів Лисенко склав цінний науковий реферат «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм». Дослідники народного мистецтва виявили ще чимало кобзарів і записали від них не тільки варіанти вже відомих дум, але й цілком нові думи, незнані раніше.

Найпомітнішою постаттю серед кобзарів початку ХХ століття був Михайло Кравченко (1858 – 1917 рр.) з села Великі Сорочинці на Полтавщині. Народні думи з його репертуару записав у 1908 році на фонограф і опублікував видатний український вчений, академік Філарет Колесса. У той час він жив за кордоном, у Львові – на території Австро-Угорської монархії. Поїздка на Полтавщину для записування народних дум була пов'язана з великими труднощами: царська поліція всіляко перешкоджала роботі фольклориста. Але це не спинило вченого. Велику допомогу надали йому Леся Українка, Опанас Сластіон та інші діячі української культури.

Неоціненний внесок у музичну етнографію Полтавщини зробив видатний фольклорист, мистецтвознавець, етнограф-архівіст, перекладач, поет, композитор, педагог В. О. Щепотьєв (1880 – 1937 рр.). Перше дослідження його творчості та педагогічної діяльності здійснила Ю. М. Гринь, викладач кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка [1]. В. О. Щепотьєв народився у передмісті Полтави. Протягом життя фольклорист не припиняв збирання та опрацювання зразків пісенного фольклору Полтавщини. Наслідком цієї діяльності стало видання 1915 р. збірника «Народные песни, записанные в Полтавской губернии», що містив 67 обрядових і побутових пісень із нотами. Значну кількість народних пісень він записав від матері – Марії Григорівни Щепотьєвої, козачки з Лохвиччини, тітки Тетяни Григорівни Гармаш із села Великі Будища, від кобзаря Кучугури-Кучеренка та інших виконавців. Та чи не найбільшу кількість записів зразків пісенного фольклору В. Щепотьєв здійснив від Ф. А. Герасименка з хутора Герасименки Хорольського району. Співак володів величезним репертуаром, у якому були жартівливі та соціально-побутові пісні, балади, необрядова лірика.

Активним збирачем Полтавського фольклору був педагог, диригент, фольклорист, композитор, музикознавець Михайло Андрійович Фісун (1909 – 1994 рр.), який народився в Полтаві. Він зібрав та упорядкував понад 700 народних пісень, які у 1937 та 1976 роках були передані до Інституту фольклору та етнографії АН України. Тривалий час М. А. Фісун працював у Полтавському музичному училищі імені М. В. Лисенка на посаді викладача, директора училища, директора музею «Музична Полтавщина», який він створив.

У селі Пелехівщина Глобинського району народилися видатні українські композитори, народні артисти – брати Майбороди Георгій Іларіонович (1913 – 1992 рр.) та Платон Іларіонович (1918 – 1989 рр.). Обидва створили ряд опер, симфонічних та вокально-хорових творів, обробок народних пісень, які записували в рідному селі та інших населених пунктах Полтавщини.

Отже, до сьогодні здійснюються різноманітні наукові фольклорні експедиції з метою вивчення, збереження та популяризації здобутків національної музичної спадщини Полтавщини.

#### **Список використаних джерел:**

1. Гринь Ю. М. Педагогічні погляди та освітня діяльність Володимира Щепотьєва (1880–1937 рр.) : дис. ... канд. пед. наук. 13.00.01. Полтава, 2017. 358 с.
2. Єфремова Л. О. Народні пісні Полтавщини (3 колекції збирачів фольклору). Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2016. 752 с.
3. Музичне краєзнавство Полтавщини: від витоків до сьогодення / уклад.: О. О. Лобач, Л. Л. Халецька. Полтава: ПОППО, 2009. 360 с.
4. Яценко Л. Державна заслужена капела бандуристів Української РСР. Київ: Музична Україна, 1970. 84 с.

## Секція 2

# ПОГЛИБЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАЦІВНИКІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ

УДК 785.6.071.2

*Ганна Василенко,  
ПСМНЗ (школа естетичного виховання)  
Лубенська музична школа (м. Лубни)*

### РОБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА З УЧНЯМИ МУЗИЧНИХ ШКІЛ

У навчальному процесі музичної школи особливе значення має діяльність концертмейстерів. У мистецтві акомпанементу фортепіано відводиться велика роль, яка не вичерпується функціями ритмічної або гармонічної підтримки.

У працях з музичної педагогіки наголошується на багатогранності та універсальності такої діяльності, зокрема, у працях Т. Воскресенської, Л. Живої, Дж. Мура, Є. Шендеровича та ін. Виявлені в психолого-педагогічній літературі складності і протиріччя у професійній діяльності концертмейстера, а також багаторічний практичний досвід автора статті зумовив *мету* дослідження: дослідити специфіку і особливості роботи концертмейстера-піаніста з учнями музичних шкіл.

Функції концертмейстера, працюючого в навчальному закладі з дітьми, носять в значній мірі педагогічний характер, оскільки полягають у вивченні нового репертуару, вмінні корегувати гру чи спів учня відповідно до точності в інтонуванні, метро ритму, динаміки тощо. Це потребує від концертмейстера специфічних методичних знань та відчуття педагогічного такту. З однієї сторони, концертмейстер є повноцінним виконавцем своєї музичної партії, а з другої – він повинен досконало знати партію учня. Бувають випадки, коли учень перехвилювався, щось забув, в таких випадках потрібно “рятувати ситуацію”, і на концертмейстера лягає відповідальність за вдале виконання. Концертмейстер крім музично-виконавських компетенцій повинен володіти ясним мисленням, швидкістю реакції, міцними нервами і гарною інтуїцією. Він повинен, не перестаючи грати, підказати учню музичний текст, вчасно “підхопити” соліста і “довести” твір до логічного кінця, не зупиняючись. Водночас під час виступу неприпустимо виправляти помилки, так як і реагувати на помилки учня мімікою чи жестами. Отже, важливими рисами концертмейстера є стриманість у поєднанні з артистизмом.

Розглядаючи сутність музично-естетичного виховання учня, С. Уриваєва зазначає, що необхідним у зазначеному процесі є врахування індивідуальних особливостей кожного конкретного учня – його музикальності, рис характеру, темпераменту. Це не менш важливо, ніж технічна сторона ансамблю [2, с. 33].

Також необхідно вміти знаходитись з учнем на одній психологічній та емоційній “хвилі”, особливо при підготовці до виступу, а також мати спільні цілі, як, наприклад, участь у конкурсі. Але потрібно враховувати і порівнювати свої професійні навички і можливості учня, прагнути досягнення ідеальної ансамблевості [1].

Складність і специфіка роботи концертмейстера виявляється в одночасній концентрації уваги на багатьох процесах: на роботі рук, на використанні педалі, на слуховій увазі до звукового балансу, до звуковедення солістом (учня) своєї партії, на досягненні ансамблевості та втілення художнього задуму [2].

Концертмейстеру необхідно накопичити великий музичний репертуар, для того, щоб вміти відчувати музику різних стилів. Професійний концертмейстер проявляє інтерес до

пізнання нової музики, знайомлячись з останніми нотними виданнями українських та зарубіжних композиторів, прослуховуючи їх записи чи відвідуючи концерти.

Для ефективного виконання своїх функціональних обов'язків, концертмейстеру недостатньо знань зі свого предмета. Необхідними є знання з дисциплін музично-теоретичного циклу (гармонії, аналізу форм, поліфонії), педагогіки та психології музичного виконавства. Різнобічність та гнучкість мислення, здібність вивчати предмет в різноманітних зв'язках, усвідомлення сумісних галузей знань допомагає концертмейстеру опрацювати наявний матеріал. Не менш важливим навиком є вміння якісно "читати з нот" новий музичний матеріал. Однак, подібні технічні навички не є достатніми, бо все ж головними якостями акомпаніатора є артистизм, ансамблевість та здатність відчувати соліста.

Важливим і цінним умінням є виховання в учня здатності спільно втілювати художній образ музичного твору. Ніякі природні фізичні дані учня, особливі руки не замінять його уяви. Головне – виховання любові до музики, яку він виконує [3].

Отже, діяльність концертмейстера, який працює з дітьми, носить педагогічний характер та полягає не лише у вивченні та спільному виконанні репертуару, а й у вмінні підтримувати, корегувати гру учня під час занять та концертів, виховувати музичний смак та відчуття стилю. У роботі концертмейстера важливою є необхідна повна довіра між ним, викладачем та учнем. Для педагога концертмейстер повинен стати "правою рукою" та однодумцем, а для учня – наставником і помічником.

#### **Список використаних джерел:**

1. Мур Дж. Співак і акомпаніатор. Спогади про музику. М. : Радуга, 1987. 84 с.
2. Уриваєва С. Нотатки про роботу концертмейстера-піаніста в ДМШ. Про майстерність ансамбліста: зб. наук. пр. Л.: Вид-во ЛОЛГК, 1986. С. 84-91.
3. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. Москва: Музыка, 1996. 207 с.

УДК 37.091.27:7

*Альона Кіркова,  
Обласний методичний кабінет навчальних  
закладів мистецтва та культури (м. Полтава)*

### **КОНКУРС ЯК ЗАСІБ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОСТІ УЧНЯ ТА ОЦІНКИ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ВЧИТЕЛЯ**

У сучасних умовах розвитку суспільства велика увага приділяється удосконаленню системи мистецької освіти та естетичного виховання шляхом створення системи безперервного освітнього процесу, який виробляє і виховує готовність до самостійного мислення і реалізації творчого підходу у вирішенні поставлених завдань. Тому потреби суспільства і школи у високопрофесійних педагогічних кадрах зростає з кожним роком, зростає необхідність трансформації операційного компоненту професійно-педагогічної діяльності вчителя та оновлення змісту підвищення кваліфікації. Здібного та талановитого учня зможе підготувати викладач, який володіє не тільки конкретною спеціальністю, а й екстра-функціональними компетентностями (абстрактним теоретичним мисленням, здатністю до планування складних підприємницьких і технологічних процесів, комунікативними, творчими і прогностичними здібностями). Одним із чинників результативності мистецького навчально-виховного процесу є участь викладачів та учнів мистецьких шкіл у творчих змаганнях.

Актуальні завдання сучасної мистецької освіти висвітлено у працях І. Зязюна, М. Лещенко, Н. Миропольської, В. Орлова, О. Отич, О. Рудницької, А. Чебикіна, В. Шульгіної, Б. Юсова. До висвітлення художньо-конкурсної діяльності в системі мистецької освіти звертались у своїх публікаціях М. Стасюк [4], М. Ружицька [3].

*Мета статті* полягає у висвітленні процесу підготовки та участі учня в конкурсі як засобу реалізації творчості вихованця та оцінки професійної компетентності вчителя.

Одним з основних напрямків роботи вчителів мистецьких закладів освіти є підготовка здібних учнів до участі в різноманітних творчих змаганнях. Це своєрідний іспит на рівень професіоналізму як для учнів, так і для викладачів. Звичайно, до цих змагань залучаються діти, які мають певні творчі здібності. Творчі здібності особистості – це синтез її властивостей і рис характеру, які характеризують ступінь їх відповідності вимогам певного виду навчально-творчої діяльності і які обумовлюють рівень її результативності. Творчі здібності самі по собі не гарантують творчих здобутків. Для їхнього досягнення необхідний "двигун", який запустив би певний механізм мислення, тобто необхідна "мотиваційна основа". Таким механізмом є педагогічна майстерність викладача, його компетентність.

Професійна компетентність учителя мистецьких дисциплін – це інтеграційне поняття, яке поєднує особистісний, соціальний та функціональний аспекти педагогічної діяльності вчителя, що впливають на ідентичні аспекти навчальної діяльності учня. На нашу думку, одним із дієвих засобів об'єктивної оцінки рівня компетентності учнів та викладачів є конкурс.

Конкурс – це дієво-практична форма виховної роботи, яка передбачає стимулювання та активізацію різнобічної діяльності вихованців через змагання та суперництво. Під час конкурсів виявляються та розвиваються інтереси й творчі здібностей учасників, розширюються їхні знання та кругозір, активізується пізнавальна та інші види діяльності. У посібнику з педагогіки С. Пальчевського використовується поняття «конкурсне змагання, яке проводиться з метою виявлення обдарованих учнів і розширення можливостей для їхнього творчого саморозвитку» [2, с. 486]. Отже, поняття «конкурс» нами розглядається в якості однієї з найбільш цінних форм соціокультурної діяльності, яка вбирає в себе прояви ініціативності та творчості учня, а також професійних компетенцій вчителя.

Конкурси відбуваються на різних територіальних рівнях – шкільні, місцеві (наприклад, на базі однієї з мистецьких шкіл), районні, обласні, всеукраїнські, міжнародні. Практично у всіх сферах мистецтва – музики, живопису, хореографії – конкурс набув широкого визнання і поширення. Наприклад, у Полтавській області Обласний методичний кабінет навчальних закладів мистецтва та культури щорічно проводить та організовує велику кількість конкурсів як регіонального так і всеукраїнського значення, у яких беруть участь учні 46-ти мистецьких шкіл та вищих мистецьких навчальних закладів I-II рівнів акредитації. Одним із таких щорічних конкурсів є обласний конкурс образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва «Світ навколо нас», метою якого є виявлення і підтримки талановитої учнівської молоді, поглибленого вивчення національної культури, вдосконалення та подальшого зростання рівня викладання навчальних дисциплін з образотворчого мистецтва, стимулювання творчої активності учнів та вчителів.. Саме на таких художніх конкурсах можна оцінити роботу учнів і викладачів [1]. Оцінюючи роботу, журі звертає увагу не лише на рівень виконання і техніку роботи учня, а й на оригінальність, творчий задум і наявність «руки» викладача. Конкурсна робота повинна бути результатом творчої роботи учня, відображати ідею, емоційний стан дитини, а не намаганням викладача показати свій професіоналізм. Роботи, в яких присутня «рука» викладача чітко виділяються на тлі інших – вони одноманітні, часто зустрічаються одні мотиви (стилі) написання очей, облич, дерев тощо, роботи схожі між собою по сюжету та кольору і мають характер навчальної роботи із певною метою та завданнями. Викладач повинен пам'ятати, що його професійна компетентність більшою мірою залежить не від його майстерності, а від майстерності учня. Тому робота вчителя по підготовці учня до конкурсу не повинна містити участь у створенні конкурсного твору, а повинна обмежуватися лише методичними і технічними порадами.

Отже, конкурсна діяльність у системі мистецької освіти спрямована на реалізацію цільової установки виховання – пробудження творчого начала в кожному учневі, формування художньо-творчих здібностей, творчої індивідуальності, профорієнтації юних



талантів. Учнівські конкурсні заходи займають провідне місце в розвитку різних видів і жанрів вітчизняного мистецтва, естетичному вихованні підростаючого покоління та слугують одним із критеріїв оцінки професійної компетентності викладача.

#### Список використаних джерел

1. Обласний методичний кабінет навчальних закладів мистецтва та культури [Електронний ресурс]: [Вебсайт]. Архів: 2018. Режим доступу: <http://arhivmetodkabinet.tilba.ws/2018>.
2. Пальчевський С. С. Педагогіка: навч. посібник. К.: Каравела, 2007. 576 с.
3. Ружицька М. Ф. Музично-виконавська майстерність як художньо-педагогічна проблема. Хмельницьк, 2013. С. 76-79.
4. Стасюк М. В. Роль музичного виконавства у формуванні музичної культури та світогляду молодших школярів. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка*. Кам'янець-Подільський, 2009. Вип. 8. Т.5. С. 163-164.

УДК 37.018.54:7]:37.016:78

*Сергій Кузьмічов, Ірина Кузьмічова,  
Машівська дитяча школа естетичного виховання  
(сmt. Машівка)*

### **ВЗАЄМОДІЯ ВИКЛАДАЧІВ ФОРТЕПІАНО І СОЛЬФЕДЖІО ЯК ЧИННИК УДОСКОНАЛЕННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ УЧНЯ**

У сучасних умовах завантаженості дітей в загальноосвітніх закладах освіти постає питання дефіциту часу для занять в мистецьких школах і, зокрема, вивчення програмового матеріалу з фаху, підготовки до академічних концертів. Особливо ця проблема стосується учнів випускних класів. Пошуки шляхів вирішення цього питання зумовили необхідність вивчення та впровадження інноваційних музично-педагогічних технологій і форм навчання, які спроможні допомогти учню досягти високого рівня виконавської майстерності, забезпечити можливість успішних занять в мистецькій школі в умовах нестачі часу. Одним із можливих варіантів вирішення цього питання є співпраця викладача фаху з викладачем сольфеджіо.

Питання взаємозв'язку уроків сольфеджіо та гри на музичному інструменті вивчали і впроваджували такі музиканти-педагоги як: С. Мальцев, С. Білецький, О. Епімахова, М. Карасьова, В. Кірюшин, Г. Шатковський, Ш. Судзукі, В. Макейчук та ін.

Наш досвід використання методів і форм вищезазначених авторів підтверджує, що виховання музиканта, засноване на взаємодії викладачів сольфеджіо та фаху полегшує навчання дітей в мистецькій школі. З'ясувати особливості такої співпраці та її вплив на рівень навчальних досягнень учня і є *метою* нашої статті.

М. Карасьова, порівнюючи роботу викладача сольфеджіо з роботою викладача-виконавця зазначає, що останній, звичайно, вирішує з учнем проблеми подолання технічних труднощів, працює над поставою рук, свободою м'язів, координацією рухів, "ретрансляцією" емоцій (індивідуальним сприйняттям їх в музичному творі і донесенням до слухача). Якщо викладач з музичного інструменту працює з учнем над технологією "розкриття душі", то викладач сольфеджіо, формуючи музичне сприйняття, фактично збільшує той "об'єм душі", який знадобиться реалізувати. Таким чином, сольфеджіо науковець вважає однією з важливих складових психотехніки становлення музичних почуттів [4].

Співзвучна цьому напрямку авторська «Комплексна методика творчого розвитку піаніста» С. Мальцева – професора Санкт-Петербурзької консерваторії, яка заснована на тісній взаємодії сольфеджіо і фаху. На думку С.Мальцева, голос і спів – головні помічники піаніста-виконавця. В його класі всі діти співають по голосам від інтенцій Баха до сонат Моцарта та Бетховена, начебто розмовляють один з одним. Завдяки співу всі діти

навчаються грати по слуху. С. Мальцев визначає шість етапів формування такого слуху: мотивація до співу; спів викладача; спів дитини «про себе»; спів вголос; спів «про себе» на новому рівні; «в думках уявляю п'єсу нотами» [1].

Відомий викладач-новатор Г. Шатковський у власній авторській методиці «Розвиток музичного слуху» спирається на методичний принцип триєдності: знати + чути = діяти (грати, співати, створювати, імпровізувати, писати диктанти, аналізувати на слух і т. д.). Він доводить, що повноцінним музикантом може бути тільки той, хто буде займатися музикою комплексно: теорією, виконавством та композицією.

Ще одна інноваційна система – «Хроморяд Білецького». Це 12-ти складова система назв музичних звуків. Вона також має велику ефективність і простоту використання, особливо в донотний період навчання, і формує такі навички:

- вміння записувати та читати музику в системі запису складами «хроморяда Білецького»;
- транспонування мелодій в 12 тональностей;
- виконання двома руками від будь-якої клавіші фортепіано простого пісенного супроводу;
- свободу орієнтації в звукорядах, інтервалах, акордах;
- орієнтацію в поняттях, письмі, на клавіатурі фортепіано та ін. [2].

Загальною рисою всіх методик виявилася необхідність співати по нотах різними способами твори, передбачені програмою з музичного інструменту.

Аналіз музично-педагогічної літератури та власні педагогічні напрацювання дозволили дійти висновку, що співпраця викладачів сольфеджіо і музичного інструменту є ефективним способом підвищення рівня виконавської майстерності учнів за умови виконання наступних завдань:

- на уроці сольфеджіо учень під керівництвом викладача;
- сольфеджує основні мелодії творів програмового репертуару з фаху,
- аналізує будову та форму зазначених творів,
- обговорюють емоційно-образний зміст зазначених творів [3];
- у рамках виконання домашнього завдання учень у вільний час багаторазово слухає твори що вивчаються, попередньо записані на власний смартфон;
- на заняттях із фаху викладач працює над втіленням теоретичних знань у виконавську діяльність.

Завдяки тому, що частина теоретичної роботи викладача з фаху покладена на викладача сольфеджіо, вивільняється час для практичної роботи на уроці з музичного інструменту. В підсумку учень ефективніше і швидше може вивчити програмовий матеріал і на належному рівні презентувати свої здобутки під час контрольного виступу.

Впровадження такого підходу у практику Машівської дитячої школи естетичного виховання підтвердило позитивні результати наукових пошуків та практичного застосування методів і форм вищезазначених авторів та довело доцільність використання цих напрацювань в освітньому процесі мистецької школи.

#### **Список використаних джерел:**

1. Карасева М. В. Сольфеджіо – психотехніка розвитку музикального слуха. Москва: Композитор, 2009. 360 с.
2. Макейчук В. А. Сучасні методи вивчення предмету сольфеджіо. Режим доступу: [www.gdmshkola.ru > index.php > 38-sample-content > 335-makejchuk](http://www.gdmshkola.ru/index.php/38-sample-content/335-makejchuk)
3. Сольфеджіо: Програма для музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого навчального закладу (школи естетичного виховання) / укл. О. Єпімахова, І. Жосан, В. Кулик, О. Печенко, І. Подлесна, Т. Сіротіна, Г. Смаглій, Н. Смольська, Г. Чиж. Київ: ДМЦНЗКМ, 2012. 129 с.
4. Судзуки С. Воспитание талантов. Москва: Попурри, 2011. 196 с.

## **ТВОРЧІ ТА ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА**

Важливу роль у формуванні ефективного навчального середовища закладу мистецької освіти відіграє концертмейстер, який у своїй щоденній праці виявляє не лише професіоналізм музиканта, а й бере участь у мистецькому розвитку вихованців, частково виконуючи функцію педагога. Проблема професійної діяльності концертмейстера вивчалася у працях таких науковців і практиків у сфері мистецької педагогіки, як О.А. Абрамова, К. М. Виноградов, М. В. Ворітна, М. М. Горошко, І. О. Крюкова, І. О. Крючков, О. І. Кубанцева та ін.

*Мета статті* – вивчити наявні наукові дослідження, методичні рекомендації та практичний досвід в області творчої та педагогічної діяльності концертмейстера, узагальнити особливості діяльності концертмейстера дитячої музичної школи при роботі з хором.

Концертмейстер – найпоширеніша професія серед піаністів. Сфери його діяльності: в класі спеціального інструменту (крім класу фортепіано), на концертній естраді, в хоровому колективі, в оперному театрі, в хореографічних колективах, викладацька діяльність (в класі концертмейстерської майстерності). Без концертмейстера і акомпаніатора не обійдуться музичні та загальноосвітні школи, палаци творчості, естетичні центри, музичні та педагогічні училища, вузи. Однак, при цьому багато музикантів схильні ставитися до концертмейстерства зверхньо: гра «під солістом» і по нотах нібито не вимагає великої майстерності. Це глибоко помилкова позиція.

Терміни «концертмейстер» і «акомпаніатор» не тотожні, хоча на практиці та в літературі часто застосовуються як синоніми. Акомпаніатор (від фр. «accompagner» – супроводжувати) – музикант, що грає партію супроводу солістові (солістам) на естраді.

Концертмейстер – «піаніст, який допомагає вокалістам, інструменталістам, артистам балету розучувати партії, акомпануючи їм на репетиціях і концертах» [3, с. 270].

Якими ж якостями і навичками повинен володіти піаніст, щоб стати хорошим концертмейстером? Насамперед, він повинен добре володіти фортепіано – як в технічному, так і в музичному плані. Поганий піаніст ніколи не стане хорошим концертмейстером, доки не засвоїть закони ансамблевих співвідношень, не розвине в собі чуйність до партнера, не відчує нерозривність і взаємодію між партією соліста і партією акомпанементу. Концертмейстерське музикування передбачає володіння як усіма піаністичними навичками, так і безліччю додаткових умінь: «побудувати вертикаль», виявити індивідуальну красу голосу соліста, забезпечити живу пульсацію музичної тканини, дати диригентську сітку, зробити помилки й неточності непомітними і т. д.

Специфіка роботи концертмейстера в школі полягає в тому, що йому доводиться співпрацювати з представниками різних мистецьких спеціальностей, і в цьому сенсі він повинен бути «універсальним» музикантом. Перелічимо, які ж знання і навички необхідні концертмейстеру для початку професійної діяльності в школі. В першу чергу, вміння читати з нот фортепіанну партію будь-якої складності, розуміти сенс втілюваних у нотах звуків, їхню роль в побудові цілого; граючи акомпанемент, «бачити» партію соліста, заздалегідь вловлюючи індивідуальну своєрідність його трактування; володіння навичками гри в ансамблі; вміння транспонувати в межах кварта текст середньої складності, що необхідно при грі з духовими інструментами, а також для роботи з вокалістами; уміння читати і транспонувати на півтона і тон вгору та вниз чотириголосні хорові партитури; знання основних диригентських жестів і прийомів; знання основ вокалу: постановки голосу,

дихання, артикуляції, нюансування; бути особливо пильним, щоб вміти швидко підказати солістові слова, компенсувати, де це необхідно, темп, настрій, характер, а в разі потреби – відтворювати мелодію.

Функції концертмейстера, який працює в навчальному закладі з солістами (а особливо, з дітьми), носять значною мірою педагогічний характер, оскільки вони полягають, головним чином, в розборі з солістами нового навчального репертуару. Ця педагогічна сторона концертмейстерської роботи вимагає від піаніста, крім акомпаніаторського досвіду, низки специфічних навичок і знань з області суміжних виконавських мистецтв, а також педагогічного чуття і такту.

Робота концертмейстера з дитячим хором значно відрізняється від занять з вокалістами. Піаніст повинен оволодіти навичками спілкування з молодшим і старшим хоровими колективами. Він повинен вміти показати хорову партитуру на фортепіано, розуміти такі прийоми, як ланцюгове дихання, вібрато, виразна дикція та ін. Саме концертмейстер допомагає диригентові у розспівуванні учасників хору, пропонуючи різні види вправ, а також сприяє формуванню вокально-хорових навичок, задаючи чіткий ритм роботи. Піаністу необхідно постійно стежити за жестами диригента, він зобов'язаний знати основи диригентської техніки і вміти грати «по руці» диригента. Важливим моментом у роботі концертмейстера є вміння трансформувати звучання музики в залежності від жестів диригента, часом, навіть всупереч логіці виконання твору.

На заняттях хору концертмейстеру (на етапах розучування репертуару) іноді потрібно показати звучання окремих фрагментів музики, програючи всі або окремі голоси хорової партитури. Музичні образи, які чує концертмейстер внутрішнім слухом, він в якійсь мірі робить видимими. Невірний рух голови або будь-який інший необґрунтований жест концертмейстера може викликати помилку в звучанні хору: невірний вступ голосів, помилковий динамічний нюанс, неточне взяття дихання, ритмічне коливання та ін. Точність і виразність рухів концертмейстера впливає і на сприйняття слухачів під час концерту.

Атака звуку у піаніста, безумовно, більш чітка, навіть гостра, ніж у будь-якої оркестрової групи. Необхідно враховувати ще один важливий момент. «Намагаючись втілити на роялі «об'ємне» оркестрове звучання (особливо в кульмінаціях), піаністи часом намагаються «витягти» з інструменту не властиву йому звучність, втрачаючи при цьому благородство звучання на *fortissimo*» – застерігає початківців концертмейстерів досвідчений акомпаніатор і викладач концертмейстерського класу Е. Шендерович [4, с. 38].

Отже, робота концертмейстера в музичній школі несе в собі творчу (художню) та педагогічну діяльність. Концертмейстер завжди залишається «в тіні», його робота розпочинається в загальній праці всього колективу. «Концертмейстер – це покликання викладача, і праця його по своєму призначенню схожа на працю викладача» [1, с. 72]. Музично-творчі аспекти проявляються в роботі з учнями будь-яких спеціальностей. Педагогічна сторона діяльності особливо виразно виявляється у роботі з учнями вокальних класів та хоровими колективами.

#### **Список використаних джерел:**

1. Абрамова О. А. Деякі особливості роботи концертмейстера в класі спеціального диригування на диригентсько-хоровому відділенні. *Державинські читання. Мистецтвознавство. Соціально-культурна діяльність*. Тамбов: Вид-во ТГУ ім. Р.Н. Державіна, 2000. С. 71-72.
2. Крюкова І. О. Методи формування імпровізаційних умінь студентів у процесі концертмейстерської підготовки. *Питання фортепіанної педагогіки*. Москва: Музика, 1980. С. 124-131.
3. Крючков Н. Мистецтво акомпанементу як предмет навчання. Москва: Музика, 1961. 289 с.
4. Кубанцева О. І. Концертмейстерство – музично-творча діяльність. *Музика в школі*. 2001. № 2. С. 38-40.

## **УДОСКОНАЛЕННЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ПЕДАГОГА-ПІАНІСТА**

Формування педагога-піаніста, його професійного мислення і навичок викладацької майстерності відбувається в процесі нагромадження та вдосконалення педагогічного досвіду. Майстерність кращих педагогів – це результат багаторічної наполегливої праці, пошуків, перевірки та утвердження в практиці найдосконаліших методів навчання, в яких індивідуальні знахідки природно уживаються з загальними принципами.

Над проблемою удосконалення викладацької майстерності педагогів в умовах дедалі зростаючих вимог до розвитку технічної майстерності учнів працювали А. Корто, М. Лонг, В. Сафонов, які написали цикл вправ для збереження виконавської техніки [1].

*Метою* статті є визначення особливостей удосконалення викладацької майстерності педагога-піаніста.

Зупинимося на особливостях, формах та умовах зародження, становлення і розвитку навичок педагогічної майстерності. На початковому етапі молодого викладача педагогічна діяльність характеризується підвищеною увагою до своєї виконавської майстерності. Методичні рекомендації щодо принципів та окремих способів навчання починають випробовуватись і перевіряються на практиці власного викладання, а центральне місце в методах роботи, як правило, посідає виконавський показ.

Спрямованість самопідготовки залежить від рівня виконавської і педагогічної зрілості педагога. Проте у всіх випадках вирішальне значення має підготовка до початкового етапу роботи з учнем над твором. І при цьому помічено, що чим краще сам педагог знає твір, тим природніше, швидше і захопливіше проходить процес підготовчої роботи.

Тимчасом найкращі викладачі, добре обізнані з педагогічною літературою, як правило, не обходяться без додаткової виконавської самоперевірки своїх, відносно вже усталених мистецьких та піаністичних уявлень та вмій. Незнання або недостатнє виконавське володіння твором призводить, звичайно, до посилення словесних методів проведення занять і одразу ж негативно позначається на ефективності навчання. У таких випадках процес роботи над твором затягується, вказівки педагога мало конкретизуються, піаністичні прийоми не корелюються із художньо-звуковими завданнями [3].

Проте відомо, що деякі педагоги працюють без застосування активного виконавського показу. Тут діє свого роду інерція, в основі якої лежать давні відчуття застосовуваного у минулому виконавського показу, частково втраченого в даний час, але компенсованого нагромадженим досвідом опрацювання великої кількості творів. А втім, втрачений «зв'язок» з інструментом навіть у досвідчених педагогів може призвести до часткового обмеження сфери впливу на учня. Особливо це стосується вивчення нових фортепіанних творів сучасної української і зарубіжної музики, якими весь час поповнюються навчальні програми музичних шкіл.

Відомо, що прищеплення учневі технічних навичок вимагає від педагога винятково точного і мистецько досконалого показу. Неточність, неохайність у показі технічних прийомів звичайно призводить до втрати учнем орієнтування в роботі над технікою, до деградації в руховій і звукових сферах виконання [2].

Кожен педагог потребує періодичного самоаналізу своєї виконавської техніки, перевірки власних досягнень, нагромаджених і усталених в його практиці. Справжнє професійне задоволення приходить тоді, коли в хвилини роздумів з приводу своїх успіхів і прорахунків, або під час роботи за інструментом, внаслідок аналізу прочитаної нової методичної літератури або корисних зустрічей з іншими педагогами та спостереження за

їхньою роботою, з'являється бажання «переступити» через звичайні норми викладання, знайти щось нове для подальшої діяльності з метою підвищення музично-виконавських успіхів своїх вихованців.

Якщо педагог, вибираючи навчальний матеріал, досконало про демонструє учневі твори, передбачені його індивідуальним планом, він не тільки підвищить позитивне ставлення, викличе інтерес учня до тієї чи іншої музики, а й розширить можливості творчої співпраці з ним.

Найбільш складною і тривалою є робота педагога над деталями авторського бачення музичного матеріалу, який вивчається. Вона включає виконавську і аналітичну діяльність учня. Диференційований, розчленований показ вчителя має чергуватися з виконанням усього твору з метою уникнення стійкого закріплення в учня окремих звукових уявлень без усвідомлення в цілому. Виконавський показ у період передестрадної роботи над твором має свої особливості. В цих умовах яскраве демонстрування педагогом усього твору викликає ще більшу емоційну захопленість, закріплюючи в учня почуття наскрізної дії, темпової єдності виконання, цілісного охоплення форми в її безперервному розвитку.

Отже, формування навичок педагогічної майстерності вчителя інструменталіста відбувається в процесі невпинного вдосконалення як виконавської, так і аналітичної діяльності. Переконливий виконавський показ стимулює розвиток мистецької індивідуальності учня та його творчої ініціативи.

#### **Список використаних джерел:**

1. Гуральник Н. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті музичної педагогіки. Київ: Вища школа, 2007. 312 с.
2. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва: Музыка, 1982. 345 с.
3. Фейгин М. Воспитание и совершенствование музыканта-педагога. Москва: Музыка, 1973. 219 с.

УДК 785.6.071.2

*Марина Скрипка,  
Заводська дитяча музична школа  
(м. Заводське)*

## **ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДИТЯЧІЙ МУЗИЧНІЙ ШКОЛІ**

Важливим завданням піаніста-концертмейстера закладу мистецької освіти є не лише майстерне виконання інструментального супроводу, а й спільна з викладачем педагогічна діяльність: залучити дитину до світу прекрасного, допомогти їй виробити навички гри в ансамблі, розвинути загальну музикальність. Робота концертмейстера має свою специфіку, відрізняється великою відповідальністю та потребує психолого-педагогічних знань щодо вікових особливостей дітей.

Питанням концертмейстерської діяльності присвячені праці Н. Крючкова «Мистецтво предмет навчання» [1], А. Люблінського «Теорія і практика акомпанементу» [2], Е. Шендеровича «В концертмейстерському класі» [4] та ін. Автори висвітлюють важливі для акомпаніатора аспекти методичної роботи, прийоми відпрацювання навиків читання з нот і транспортування тощо. Чимало цінного матеріалу, в тому числі практичних порад концертмейстерам міститься в книзі Дж. Мура "Співак і акомпаніатор"[3].

*Метою статті є висвітлення особливостей роботи концертмейстера в дитячій музичній школі.*

Специфікою роботи концертмейстера є те, що, акомпануючи, він підпорядковує свою гру художнім завданням і стилю виконання соліста. Звучання фортепіанної партії має бути

співзвучним з соло, але мати власний стиль і високу культуру виконання. Якими ж якостями і навичками повинен володіти піаніст, щоб бути хорошим концертмейстером? Перш за все, він повинен добре володіти фортепіано. Йдеться не тільки про віртуозні технічні вміння, а й про володіння різноманітними прийомами звуковидобування. Хороший концертмейстер повинен бути музично обдарованим і мати особливе «акомпаніаторське чуття», хороший музичний слух та уяву. Також важливим є вміння охопити образну сутність твору, виявляти артистизм, бути здатним втілювати авторський задум під час концертного виконання.

Концертмейстер повинен володіти низкою своєрідних психологічних якостей. Так, увага концертмейстера весь час має бути сконцентрована не лише на власній грі, а й на солістові як головному виконавцю. Важливо водночас контролювати співвідношення сили звуку, ефективність педалізації, баланс метру і ритму, ансамблевості, єдності втілення художнього задуму. Така концентрація уваги вимагає високої виконавської майстерності, емпатії та акомпаніаторського досвіду.

Важливими рисами професійної діяльності концертмейстера здатність виявляти гнучкість мислення, мобільність, швидкість реакції. Від цих якостей залежить вміння підтримати соліста у непередбачуваних ситуаціях під час виступу – в разі, якщо соліст переплутав музичний текст, змінив темп виконання та ін. У такому разі необхідними є уміння «чути найдрібніші деталі партії соліста, порівнюючи милозвучність фортепіано з можливостями соло інструменту і художнім задумом соліста» [3].

Концертмейстер не може домінувати під час виконання твору, а повинен вміти залишитися «в тіні соліста», підкреслюючи кращі сторони його гри. Сутність акомпанування юному солістові полягає в тому, щоб допомогти йому виявити свою інтерпретацію, вдало презентувати свої успіхи у володінні інструментом. Іноді буває, що учень з причини хвилювання або недоопрацювання не справляється під час концерту з технічними труднощами і відхиляється від темпу. Концертмейстер повинен відчувати учня і намагатися слідувати за ним, навіть якщо той плутає текст, не витримує паузи або подовжує їх. Якщо соліст робить помилки в інтонуванні, концертмейстер може допомогти, продублювавши на фортепіано його партію. Поширеними помилками учнівської гри є часті зупинки під час виконання, пропуски окремих тактів або частин, намагання почати гру з початку твору або з окремої частини тощо. У такому разі підтримати учня і підхопити у потрібному місці допоможе тільки відмінне знання як акомпанементу, так і партії соліста. Швидка реакція концертмейстера може зробити деякі з таких похибок майже непомітними для більшості слухачів. Навіть досвідчений концертмейстер може розгубитися від таких несподіванок, але з досвідом виробляється увага до тексту і здатність зберігати ансамблевості у будь-яких ситуаціях.

У випадку, коли учень зупинився під час виступу, концертмейстер може застосувати музичну «підказку», зігравши кілька нот мелодії. Якщо це не допомогло, то треба домовитися з учнем, з якого місця продовжити виконання. Витримка і винахідливість концертмейстера в таких ситуаціях дозволяє успішно закінчити виступ та попереджує виникнення в учня страху естрадного виконання. Важливо обговорювати до концерту, з яких моментів може бути відновлено виконання у випадках зупинок.

Таким чином, формування професіоналізму і творчих навичок юного музиканта-інструменталіста дуже багато в чому залежить від працюючого з ними концертмейстера. Майстерність концертмейстера глибоко специфічна. Воно вимагає від піаніста не тільки високої виконавської майстерності та артистизму, але і володіння ансамблевою технікою, знань основ вокального мистецтва, особливостей гри на різних інструментах, відмінного музичного слуху, спеціальних музичних навичок з читання та транспортування різних партитур на фортепіано. Специфіка роботи концертмейстера в дитячій музичній школі вимагає від нього особливого універсалізму, мобільності, вміння працювати з учнями різних спеціальностей.

### Список використаних джерел:

1. Крючков Н. Мистецтво акомпанементу як предмет навчання. Л.: Музика, 1961. 72 с.
2. Люблінський А. А. Теорія і практика акомпанементу: методологічні основи. Л.: Музика, 1972. 314 с.
3. Мур Дж. Співак і акомпаніатор. Спогади про музику. М.: Радуга, 1987. 84. с.
4. Шендерович Е. М. У концертмейстерському класі: Роздуми педагога. Москва: Музика, 1996. 207 с.

УДК 37.016:780.6

*Тамара Стадник,  
Семенівська дитяча мистецька школа  
(сmt. Семенівка)*

### ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ НАВЧАННЯ ДІТЕЙ ГРИ НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ

Динамічний розвиток українського суспільства вимагає формування в людині не стільки типового, чи одноманітного, скільки яскравого та індивідуального, що дозволяє дитині стати і залишатися особистістю в соціумі, що швидко змінюється. Сучасні учні прагматичні в думках і діях, мобільні й розкріпачені, а це вимагає від педагогів застосування нових підходів і методів у взаємодії з учнями. Сучасні концепції мистецької освіти наголошують на необхідності впровадження в мистецьких школах особистісно-орієнтованого підходу, гуманізації стосунків дітей і дорослих у процесі навчання музиці.

*Мета статті* полягає у з'ясуванні психологічних аспектів навчання дітей гри на музичному інструменті та виокремленні необхідних психологічних рис учителя.

Учитель і учень у музичній школі пов'язані психологічно. Учитель має бути музикантом, психологом, другом, наставником. Із перших хвилин уроку учень повинен відчувати з боку викладача позитив, прихильність, любов, доброту, особливе ставлення. Відповідно, викладач повинен, як артист перед виставою, відкинути всі внутрішні негаразди.

У процесі підготовки до уроку важливе значення з позиції його ефективності, має психологічна самоорганізація вчителя. Перш за все – це позитивне ставлення до дитини загалом, відчуття задоволення від майбутньої індивідуальної роботи з дитиною.

Необхідною є позитивна установка вчителя, психологічна готовність до емоційного залучення до діяльності, зацікавленість у досягненні поставленої мети, впевненість у собі й учневі, передбачення успіху. Усі ці психічні переживання учителя оформляються словесно, мімікою, жестами, емоційним забарвленням мови [3]. Це установка вчителя передається учневі, і він так само емоційно залучається до діяльності на уроці, починає розглядати її як значущу і цікаву для себе. Загалом можна сказати, що це установка симпатій і співпраці.

Вкрай важливою є і психологічна готовність вчителя працювати з дітьми певного віку. Необхідно не просто знати вікові психологічні особливості учнів, а й відчувати проблеми дітей, як свої. Таке вміння в психології називається емпатією. Педагог з розвинутою емпатією без проблем знаходить контакт із дітьми, ефективно організовує навчальну діяльність, користується повагою й любов'ю учнів. Невміння учителя сприймати і розуміти дитячу душу неминуче призводить до відчуження, до проблем у навчальному процесі, до конфліктів з усіма негативними наслідками (погіршення здоров'я, передчасне психологічне та фізичне старіння, професійне вигорання). Розвитку педагогічної емпатії сприяє позитивне ставлення до дітей, увага до них, вміння ставити себе на місце учня у складних педагогічних ситуаціях.

Винятково уважного ставлення потребують учні першого класу, особливо під час роботи над постановкою рук. Донести до дитини, що тримати, наприклад, скрипку, це легко, якщо прислухатись до викладача. Дати дитині пограти самій, щоб вона почула, який хаос



звучить, коли вона неправильно тримає скрипку і смичок. Порівняти гру викладача і учня. Дати дитині зрозуміти різницю між музикою і хаосом. Щоб музика звучала гарно, потрібно сформулювати розуміння дитини, що правильна постановка рук – основа звуковидобування [1].

Не можна допускати, щоб дитині на уроці було сумно. Учні швидко втомлюється, якщо не організувати на уроці часту зміну видів діяльності. Наприклад, спочатку «ми потримали скрипку, повчили нотки, поспівали маленькі пісеньки, які будемо вчити». Урок для дитини не повинен буди тяжким психологічно, а навпаки, треба прагнути того, щоб дитина жалкувала, що урок уже закінчився, і з нетерпінням чекала на наступну зустріч.

Однією з особливостей навчання музиці є індивідуальна форма навчання. Тому важливою є психологічна готовність учителя до спілкування і співпраці з кожним окремим учнем. Вчитель повинен уміти бачити у своєму вихованці «психологічну індивідуальність», знати його психологічні особливості, відчувати необхідність психологічно-педагогічної підтримки. Деякі вчителі орієнтовані виключно на формування знань учня – це хибний шлях. Необхідно стати в позицію помічника учня, людини, що допомагає юному музиканту в досягненні поставленої мети [2].

Сучасний учитель повинен поважати дитину і орієнтуватися на потреби її розвитку, узгоджувати з нею правила, попереджувати про наслідки, пропонувати зробити свій вибір, орієнтуватися на інтереси учня і обирати відповідний спосіб подачі матеріалу. Урок для учня повинен бути яскравою музичною подорожжю. Вчитель має стати провідником, який розказує, показує, характеризує, пробуджує уяву учня, задає настрій на сприймання певної музики. Зацікавити учня – це основне завдання вчителя.

Успішний педагог повинен враховувати, що головний мотив учня – мотив успіху, а саме прагнення особистості домагатися успіхів і уникати невдач з метою підвищення чи збереження самоповаги, самооцінки у власній мистецькій діяльності.

Отже, психологічний аспект організації занять із музичного інструменту полягає у стимулюванні в дітей інтересу до знань, у збагаченні учнів яскравими музичними враженнями, у накопиченні нового мистецького досвіду через спілкування з музикою, врахуванні вікових особливостей, використанні співпраці та емпатії як ключових механізмів навчальної взаємодії між учителем і учнем.

#### **Список використаних джерел:**

1. Вовк М. В. Основи української музично-інструментальної педагогіки: навч. посібн. Івано-Франківськ: Плай, 2009. 170 с.
2. Каузова А. Г., Николаева А. И. Теория и методика обучения игре на фортепиано. Москва: ВЛАДОС, 2001. 368 с.
3. Петрушин В. Музыкальная психология. Москва: Академ. проект, Трикста, 2008. 400 с.

УДК 37.018.54:7]:37.091.32

*Міла Цюк, Юрій Цюк, Микола Панчошній,  
Гребінківська дитяча музична школа  
(м. Гребінка)*

### **УРОК – ОСНОВНА ФОРМА ОРГАНІЗАЦІЇ НАВЧАННЯ В МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ**

Важливим питанням сучасної мистецької освіти є вибір ефективних підходів до формування музично-виконавських компетенцій дітей. Основною формою навчання учнів дитячих мистецьких шкіл є урок. Тому актуальним питанням є дослідження особливостей та організації уроків у процесі навчання дітей гри на музичному інструменті.

*Метою* статті є дослідження структури, основних етапів та специфіки уроку гри на музичному інструменті в мистецькому закладі освіти.

Деякі викладачі поділяють свої уроки на технічні та художні. Перші присвячуються вивченню інструктивного матеріалу, а другі – роботі над художніми творами. В інструментальних класах (крім фортепіано) останні відбуваються за обов'язкової участі концертмейстера. Такий поділ дозволяє викладачу зосередити увагу на вирішенні більш конкретних задач [1].

Час уроку обмежений, і для того щоб використовувати його економно і ефективно, викладач повинен ретельно готуватися до проведення заняття. Складаючи план уроку, слід чітко усвідомити його місце в загальній системі навчального процесу, визначити його мету, простежити взаємозв'язок з іншими уроками. Необхідно також конкретизувати завдання уроку, проаналізувавши його зміст та обрати необхідні методи та види діяльності. Викладач повинен добре вивчити запропоновані учневі музичні твори, визначити складнощі і шляхи їхнього усунення.

Урок складається з трьох основних етапів: перевірка самостійної роботи учня, робота над опануванням нових знань і вмінь, визначення чергового завдання.

Перевірка є найважливішим засобом управління самостійною діяльністю учня. Постійний контроль, позитивна чи негативна оцінка викладача спонукають учня до систематичної роботи, сприяють формуванню необхідних якостей. В основі перевірки лежить ідея контролю, яка дисциплінує учня. Без контролю немає виконання – свідчить педагогічне правило. Перевірка дозволяє виявити, а отже і усунути недоліки у виконанні учнем завдань. Якщо помилки не помічають, учень не прогресує – говорить інше правило [2]. Неприпустимо недооцінювати цю частину уроку. Педагогічну помилку здійснюють ті викладачі, які на цьому етапі уроку зупиняють учня через кілька тактів гри і починають з ними посилено «працювати». Такий метод малоефективний. Під час перевірки не слід зупиняти гру учня. Подібна зупинка не тільки завадить учневі у повній мірі представити результати своєї роботи, а і понизить його почуття відповідальності. В іншому випадку перевірка сприйматиметься учнем, як малий іспит, як відповідальний звіт перед викладачем про самостійно виконану роботу [3]. Контроль повинен охоплювати всі складові домашньої роботи учня. Практика показала, що послаблення цього етапу уроку або його ігнорування обов'язково призводить до того, що учень починає приділяти самостійній роботі менше уваги, що відображується на результатах навчання.

Після аналізу самостійної роботи робота продовжується у напрямку опанування новими знаннями, формування нових ігрових навичок та вмінь, закріпленню вже відпрацьованих прийомів тощо.

Третя, завершальна частина уроку присвячується підбиттю підсумків і визначенню нового завдання. Викладач відмічає, чи досягнуто мету уроку, чи вирішено поставлені завдання, чи задоволений він роботою і успіхами учня, уточнює, на що слід звернути увагу в подальшій роботі. В основі запропонованого учневі завдання повинен лежати принципи можливостей та послідовного наростання складнощів.

Під час проведення уроку викладач найчастіше використовує такі методами навчання як: словесне пояснення, показ-демонстрація «живе звучання», підспівування, супровід на фортепіано (крім класу фортепіано), відбивання такту та інші.

Звичайно, метод показу в опануванні грою на музичному інструменті є ключовим, водночас він ніяким чином не применшує значення такого дієвого інструменту навчання як слово. Оволодівши цим інструментом, викладач робить доступними для учня найскладніші і найабстрактніші музичні поняття і ідеї. Слово активізує почуття і уяву учня, розвиває його мислення. За допомогою словесних методів розкривається зміст художнього твору.

Важливою є також творення позитивної атмосфери на занятті, а також дотримання етики уроку. Етичну основу відносини викладача до учня прекрасно визначив А. Макаренко: «Як можна більше вимог до людини, і як можна більше поваги до неї» [4]. Вчитель повинен розуміти, що добре проведений урок не тільки повинен вирішувати поставлені навчальні завдання, а й дати учневі новий емоційний заряд, імпульс, надихнути на самостійну працю.

Отже, систематичність і дисциплінованість учасників освітнього процесу в організації і проведенні уроків сприятиме досягненню високих мистецьких досягнень вихованців мистецьких закладів освіти.

#### **Список використаних джерел:**

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Киев, 2006. 398 с.
2. Землянский Б. Я. О музыкальной педагогике. Москва: Музыка, 1987. 140 с.
3. Крупей М. В. Теоретичні основи формування виконавської майстерності саксофоніста. Одеса: Астропринт, 2014. 494 с.
4. Макаренко А. С. Педагогічна поема. Макаренко А. С. Твори: в 7-ми т. Т. 1. Київ: Рад. шк., 1953. С. 11-618.

УДК 785.6.071.2:780.647.2

*Галина Шевченко,  
Хорольський ПСМНЗ  
(дитяча музична школа) (м. Хорол)*

### **ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА-БАЯНІСТА В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КЛАСІ НА ЗАНЯТТЯХ ІЗ НАРОДНОГО ТАНЦЮ**

Важливою складовою ефективною мистецькою діяльністю хореографічного колективу є робота концертмейстера. Науковцями і практиками звертається увага на питання розбіжності між поняттями «концертмейстер» та «акомпаніатор» (В. Сараніна, П.Євтихієва), досліджуються психологічні аспекти роботи концертмейстера (О. Островська, Н. Горянїна), розглядається багатопрофільність і поліфункціональність концертмейстера (І. Бутова), описується його роль в методиці навчання народному танцю (Г. Богданов, В. Верховинець, А. Гуменюк, Г. Гусєв та ін.) [1].

*Мета статті* – охарактеризувати специфіку роботи концертмейстера як рівноправного учасника художньо-виконавського і педагогічного процесу, з'ясувати зміст професійної діяльності концертмейстера-баяніста на заняттях народного танцю у хореографічному класі, визначивши його основні професійні завдання.

У концертмейстерській роботі з колективом народно-сценічного танцю перевага віддається народним музичним інструментам. У цьому аспекті важко переоцінити значення концертмейстера-баяніста. Його фахова діяльність на заняттях з народного танцю – це складний комплекс науково-методичної, навчальної та власне професійно-виконавської роботи. Концертмейстер повинен володіти сукупністю компетентностей, необхідних для ефективною професійною діяльністю, а саме: високим рівнем музично-виконавської майстерності, знаннями гармонії, поліфонії, історії музики, вмінням імпровізації, транспонування, обробки мелодії та ін. Професійна діяльність концертмейстера вимагає наявності цілого комплексу психологічних якостей особистості, зокрема, таких, як: великий об'єм уваги і пам'яті, витримка, тактовність, швидкість реакції й винахідливість у неочікуваних ситуаціях.

Концертмейстер-баяніст – особистість із широким спектром знань, умінь та навичок сольного та ансамблевого музикування, який є невід'ємним учасником творчого процесу, вагомою його складовою. Під концертмейстерством розуміється поліфункціональна творча (виконавська, педагогічна та організаційна) діяльність, в якій музика розкривається як вагомий художній процес, або ініціюється закладеними в інших видах або жанрах творчості програмах [3]. Важливими функціями концертмейстера є музично-розвивальна та музично-виховна. Музично-розвивальна спрямована на розвиток почуття музичного ритму, темпу, метричних долей. Музично-виховну функцію концертмейстер виконує завдяки якісно

обраному репертуару та здійсненню колективно-творчої та індивідуально-творчої підтримки учасників колективу.

Головні завдання концертмейстера, як викладача музично-естетичного виховання учнів: здійснювати музично-ритмічне виховання, розвивати музичний слух, допомагати у створенні художнього образу, сприяти розвитку музичного мислення учнів [2].

Концертмейстер хореографії, що працює в класі народно-сценічного танцю має бути обізнаним у питаннях особливостей різножанрової народної музики, її метро-ритмічних властивостей, особливих інтонаціях та фразуванні, акцентах тощо. Він не лише має підтримувати свій виконавський рівень, але й бути здатен здійснювати музичні обробки, імпровізації, брати участь у композиційних процесах. Це потребує знань специфіки народної хореографії, досвіду супроводу вивчення танцювальних екзерсисів народної хореографії, розуміння їхнього походження та зв'язку з класичним танцем.

Професійність концертмейстера проявляється також і в умінні одночасно грати і бачити танцюючих, в умінні «вести за собою» цілий ансамбль танцюристів, у зібраності та уважності, у відтворенні темпів та нюансів, скоординованих викладачем, в здатності адекватно та мобільно реагувати на все, що відбувається в класі щохвилини.

До обов'язків концертмейстера входить: добирати музичні твори для занять, підвищувати свій фаховий рівень, знати хореографічні терміни, щоб правильно добирати музичний супровід до вправ. До того ж, у народному танці деякі рухи мають зовсім інший характер, розмах і ритм порівняно з класичним танцем. Особливість роботи концертмейстера в класі народного танцю полягає ще й у тому, що він зобов'язаний музично грамотно оформити заняття в різних танцювальних жанрах і на різному етапі навчання. Музичний супровід повинен допомагати більш глибоко відчувати емоційну структуру танцю. Під час гри мелодії для народного танцю треба враховувати різні фізичні й артистичні здібності учнів-хореографів. Особливо це важливо при індивідуальному виконанні учасниками однієї й тієї ж вправи або сольних трюків. Тут необхідно вміло узгоджувати темп хореографічного виконання з музичним супроводом. У одного учасника може бути невелика амплітуда, стрибок та ін., а в іншого – навпаки. Учні не можуть виконувати одну й ту ж вправу однаково. Отже, повинна відрізнятися й звукова насиченість партії, але це дуже тонкі, майже непомітні відхилення від оптимального темпу, які допомагають хореографам у виконанні руху.

Результативна праця в хореографічних класах можлива тільки завдяки тісній співпраці педагога-хореографа і музиканта, і тут немало роль відіграє психологічна сумісність, від якої залежить дружня творча атмосфера, взаєморозуміння. Тільки тоді можливо втілити всі творчі задуми і досягти результату у виконавській майстерності учнів хореографічних класів.

Отже, постать концертмейстера є невід'ємним компонентом цілісного творчого процесу, побудованого у співпраці педагога-хореографа, концертмейстера та танцюристів. Зміст фахової діяльності концертмейстера-баяніста на заняттях з народного танцю безпосередньо визначається вимогами, що висуваються до його виконавської та психолого-педагогічної підготовки.

#### **Список використаних джерел:**

1. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. Київ: Вид-во АН УРСР, 1963. 236 с.
2. Кубанцева Е. И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность. *Музыка в школе*. 2001, №2. С. 38-40.
3. Фролов С. Формирование аккомпаниаторских навыков баяниста. Суми: Мрія-1, 2012. 222 с.

## ФУНКЦІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДИТЯЧИХ МИСТЕЦЬКИХ ШКОЛАХ

Формування естетичної культури молоді у закладах мистецької освіти відбувається у системі взаємозв'язку різних суб'єктів навчально-виховного процесу, які успішно реалізують провідні концепції художньо-естетичного виховання підростаючого покоління, використовують інноваційні музично-педагогічні технології. Важливою складовою цієї системи є діяльність концертмейстерів, у якій об'єднуються творчі, педагогічні та психологічні функції.

Комплекс здібностей умінь і навичок, необхідні для професійної діяльності концертмейстера є досить широкий та потребує окремого вивчення. Вітчизняні та зарубіжні вчені Є. Кубанцева [1], А. Люблінський [2], Дж. Мур [3], М. Смірнов [4], Е. Шендерович [5], та ін. досліджували різні аспекти в роботі концертмейстера та шляхи подолання професійних труднощів.

*Мета статті* – виявити особливості професійної діяльності концертмейстера в дитячих музичних школах, охарактеризувати шляхи вирішення творчих завдань, необхідних для його ефективної роботи.

Концертмейстер є однією з найпоширеніших професій серед піаністів. Ці фахівці є необхідними в музичних та загальноосвітніх школах, палацах творчості, естетичних центрах, музичних та педагогічних закладах вищої освіти, в колективах художньої самодіяльності тощо. Соліст і піаніст в художньому сенсі є членами єдиного, цілісного музичного організму. Концертмейстерське мистецтво вимагає високої музичної майстерності, художньої культури та особливого покликання.

Концертмейстер мистецької школи повинен вміти читати з нот невідомий текст, транспонувати музику в іншу тональність, добре знати гармонію і мати навички виконання гармонійних послідовностей на фортепіано. Він має володіти хорошим музичним слухом, музичною уявою, мати гнучке мислення. Акомпанування солістам-інструменталістам має свою специфіку: здатність чути найдрібніші деталі партії інструменту і розуміти художній задум соліста. Під час акомпанування духовим інструментам піаніст повинен враховувати можливості апарату соліста, брати до уваги моменти взяття дихання при фразуванні. Порівняно з заняттями у класі вокалу, при роботі з інструменталістами особливо важливою є здатність концертмейстера до «тонкої слухової орієнтації», так як рухливість струнних і дерев'яних духових інструментів значно перевищує рухливість людського голосу.

Що стосується динамічної сторони ансамблю з юним солістом, то тут слід враховувати такі фактори, як ступінь загальномузичного розвитку учня, його технічну оснащеність, нарешті, можливості конкретного інструменту. Граючи в ансамблі з «неяскравим» солістом, піаністу слід виконати вступ досить виразно, але співставляючи свою гру зі звуковими і емоційними можливостями учня. Особливо варто акцентувати увагу на особливостях роботи концертмейстера під час концертних і екзаменаційних виступів учнів. Під час концертного виконання від концертмейстера залежить, чи врятує він слабку гру учня, або зіпсує хорошу. Піаніст зобов'язаний продумати всі організаційні деталі.

Наступне питання стосується того, чи повинен концертмейстер нав'язувати солістові свою інтерпретацію твору під час концертного виконання, задаючи, наприклад, темп і ритм, чи коригуючи динамічні відтінки. Концертмейстер і педагог усіма силами повинні прагнути передати ініціативу учневі. Сутність же акомпанування юному солістові полягає в тому, щоб допомогти йому виявити своє бачення виконання твору, продемонструвати досягнутий на даний момент виконавський рівень. Майстерність концертмейстера глибоко специфічна.

Вона вимагає від піаніста не тільки величезного артистизму, але і різнобічних музично-виконавських обдарувань: володіння ансамблевою технікою, знання основ співочого мистецтва, особливостей гри на різних інструментах тощо.

Діяльність концертмейстера вимагає від піаніста застосування знань і умінь з гармонії, сольфеджіо, поліфонії, історії музики, аналізу музичних творів, вокальної та хорової літератури, педагогіки та ін. Повноцінна професійна діяльність концертмейстера передбачає наявності у нього комплексу психологічних якостей особистості, таких як: розвинена увага та пам'ять, висока працездатність, мобільність реакції і винахідливість в непередбачуваних ситуаціях, витримка і воля, педагогічний такт і емпатія.

Отже, специфіка роботи концертмейстера в дитячій школі мистецтв вимагає від нього особливого універсалізму, мобільності, вміння працювати з учнями різних спеціальностей. Його ключовими компетентностями є висока виконавська майстерність, загальномистецька обізнаність і здатність відчувати і підтримувати юного соліста у спільному виконанні музичних творів.

#### **Список використаних джерел:**

1. Кубанцева Є. І. Концертмейстерський клас. Москва: Академія, 2002. 192 с.
2. Люблінський А. А. Теорія і практика аккомпанемента: методологічні основи. Ленінград: Музика, 1972. 215 с.
3. Мур Дж. Певец і аккомпаніатор. Воспоминання о музиці. Москва: Радуга, 1987. 84 с.
4. Смирнов М. А. Про роботу концертмейстера. Москва: Музика, 1974. 175 с.
5. Шендерович Е. М. В концертмейстерському класі: Роздуми педагога. Москва: Музика, 1996. 276 с.

### Секція 3

## ВИХОВАННЯ ТА РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ В ПРОЦЕСІ ЗАГАЛЬНОЇ ТА СПЕЦІАЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

УДК 37.015.31:78

*Оксана Безугла, Марина Зімня,  
Козельщинська дитяча музична школа  
(сmt. Козельщина)*

### МУЗИЧНО-РИТМІЧНЕ ВИХОВАННЯ УЧНІВ

Добре відомо, що ритмічна діяльність збагачує прийняття дитини, сприяє розвитку музичності, впливає на формування різноманітних психічних функцій, а зацікавленість полегшує і стимулює розвиток. Радість, яку отримують діти завдяки ритмічним вправам та іграм, добре впливає на їх загальний розвиток.

Проблемами музично-ритмічного виховання учнів висвітлено у працях В. Білобородова, В. Верховинець, Н. Ветлугіної, Н. Гродзенської, Е. Конорової, Е. Мальцевої, С. Рудневої, М. Румер та ін. [3; 4; 5; 7; 8].

*Мета статті* – розкрити, як за допомогою ритмічної діяльності виховувати в учнів уміння узгоджувати музику з рухами.

Завдання музично-ритмічного виховання: формування музично-ритмічних навичок, засвоєння (пантомімічних і танцювальних), ознайомлення з деякими прийомами композиції танцю. Музичний ритм виник з руху, із трудової діяльності людини. Початковий етап виникнення музичного мистецтва ґрунтувався на триєдності: рух, слово, музика.

Відомо, що діти з нормальним слухом дуже рано починають реагувати на ударно-ритмічні звуки, тоді як відчуття висоти з'являється десь із трьох років. Тому цілком природно, що ритмічні співвідношення звуків сприймаються дітьми набагато легше, ніж звуковисотні. Крім того, саме зародження пісні починається не із звуковисотності, а з ритмічної структури тексту.

В. Ковалів підкреслює, що «дитяча здібність реагувати на висоту звуків розвивається з віком; шести-семирічні діти в більшості випадків погано орієнтуються у висоті звуків, а багато з них не можуть правильно заспівати навіть найпростішу пісеньку; вони набагато краще орієнтуються в ритмічних рухах, добре відрізняють біг від ходіння, швидкий темп від повільного, довгі звуки від коротких. Перші ритмічні вправи засвоюються ними дуже швидко і дають можливість вчителю за короткий час досягти високих ритмічних показників і, зокрема, ритмічного унісону як передумови унісону звукового» [3, с. 34].

Музично-ритмічне виховання розвиває почуття музичного ритму, його сприймання, виконання, імпровізування. Я. Кушка підкреслює, що «Імпровізування – особливий вид роботи, елемент творчості, за допомогою якого можна успішно уточнити і збагатити ритмічну уяву дітей» [5, с. 77].

Як зазначав Б. Теплов, «почуття музичного метру має не тільки моторну, але й емоційну природу: в основі його лежить сприймання виразності музики. Тому поза музикою чуття музичного ритму не може ні пробудитися, ні розвиватися» [8, с. 197].

Музично-ритмічне почуття – здатність активно (моторно) переживати музику, відчувати емоційну виразність музичного ритму і точно відтворювати його. Воно безпосередньо виявляється в тих рухових реакціях, які більш-менш точно передають ритм музики, що звучить. Музично-ритмічне почуття складає основу всіх проявів музичності, які пов'язані із сприйманням і відтворенням часової ходи «музичного руху».

Історики вважають, що в давнину музика почалася з виокремлення ритму. Вона була в основному вокальною, а музичний ритм був природнім, який виник на основі мовлення. Сучасна музика будується на зовсім інших ритмічних комплексах. У зв'язку з цим виникають питання: як дитина сприймає метричні та ритмічні співвідношення в музиці? Як вона набуває здатності відтворювати їх?

Дидактика передбачає два основні прийоми: використання рухів і використання простих ударних інструментів. Ці прийоми сприяють не тільки формуванню в дітей відчуття ритму, але й вихованню музичного смаку.

Музика і рух – так само взаємозв'язані поняття, як звук і його ритмічна пульсація. Протягом не одного десятка років педагоги використовують рух як засіб музичного розвитку. Добре розвинута моторика дитини сприяє знайомству її з навколишнім світом і позитивно впливає на розумовий розвиток. Про роль моторики в розвитку музичних здібностей говорив ще І. Сеченов: «Я не в силах подумки проспівати собі лише звуками, а співаю завжди м'язами; тоді пригадуються і звуки. Пам'ять зорову і чисто дотикову можна назвати просторовою, слухову і м'язову – пам'яттю часу» [7, с. 133].

Під час слухання музики в дітей виникає інтуїтивна потреба рухатися в такт ритму. Такий елементарний емоційний відгук на ритм є первинним виявом музичності. Мимовільну моторно-емоційну реакцію дітей слід зробити осмисленою, ритмічною, виразною. Наприклад, учити крокувати чітко і впевнено під маршову музику, плавно рухатися – під колискову, завзято плескати – під швидку танцювальну тощо. Особливо корисне пластичне інтонування під час слухання творів, багатих на агогічні зміни, динамічні відтінки тощо.

Використання на уроках образних рухів допомагає розкриттю і сприйняттю засобів музичної виразності, музичної характеристики того чи іншого образу. Наприклад, під музику Р. Шумана «Сміливий вершник» діти своїми ігровими рухами наслідують хлопчика, що скаче на іграшковому конику, горде гарцювання вершника. Ця елементарна творчість приносить дітям радість, розвиває в них фантазію, образне мислення. Діти самостійно придумують танцювальні імпровізації до відповідних музичних творів і кращі з них показують перед класом. Незважаючи на те, що рухи включаються в усі види діяльності, вони не потребують багато спеціального часу. Якщо рухова активність використовується під час хорового співу, розспівування, при знайомстві та освоєнні музичних понять, під час слухання музики, то вона проводиться за рахунок часу, відведеного на цей вид роботи на уроці.

Рухи полегшують сприйняття і запам'ятовування музики. Розвиток рухових навичок відбувається одночасно з розвитком мови. Рівень координації активності рухів дитини свідчить про розвиток інших якостей особистості, в тому числі психіки.

Молодші школярі із захопленням виконують рухи, що імітують гру на різних музичних інструментах: сопілці, бандурі, скрипці, арфі тощо. Такі завдання сприяють розвитку емоційного ставлення дітей до уроків музичного мистецтва. Крім того, допомагають вчителю здійснювати зворотний зв'язок: він бачить, хто з учнів правильно почув звучання того чи іншого інструмента.

Отже, через активізацію школярів цікавою, захоплювальною діяльністю – ритміку відбувається музично-естетичний розвиток дитини.

За кордоном серед систем масового музично-естетичного виховання ХХ століття найбільш відомими стали:

- система музично-ритмічного виховання і виховання емоційної чутливості (евритміка) швейцарського педагога і композитора Е. Жак-Далькроза;
- система на основі співацько-хорових традицій угорського педагога і композитора З. Кодая;
- система синтетичного підходу: єдність слова – музики – руху (музично-сценічна гра, театр) німецького педагога і композитора К. Орфа.



Головне – навчити дитину визначати певні ритмічні та метричні співвідношення шляхом практичних дій. Це веде до формування осмисленого сприйняття музики, а потім і до розвитку вищих процесів мислення.

Отже, основою музично-ритмічного виховання є рух під музику, гра на простих інструментах, зв'язок із структурою і римами поезії, з мелодико-інтонаційною вимовою слова та характером його звучання.

#### **Список використаних джерел:**

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: учебник: в 3-х ч. 2-е изд., доп. Москва: Музыка, 1988. 415 с.
2. Имханицкий М. И., Мищенко А. В. Вопросы теории и практики. Вып. 3. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2004. 84 с.
3. Ковалів В. Методика музичного виховання на релятивній основі. Київ: Муз. Україна, 1973. 149 с.
4. Крюкова В. В. Музыкальная педагогика. Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. 288 с.
5. Кушка Я. С. Методика музичного виховання дітей. Вінниця: Нова книга, 2007. 216 с.
6. Мордкович Л. Детский музыкальный коллектив: некоторые аспекты работы. *Вопросы музыкальной педагогики*. Вып. 7. Москва: Музыка, 1986. С. 136–157.
7. Сеченов И. М. Избранные произведения. 2-е изд. Москва: Учпедгиз, 1958. 416 с.
8. Теплов Б. М. Избранные труды. Т. 1. Москва: Педагогика, 1985. 328 с.

УДК 159.923.37:78

*Марина Будніченко, Наталія Лукашенко,  
Полтавська дитяча музична  
школа № 3 імені Б. Гмирі (м. Полтава)*

### **СТРУКТУРА ТА ДІАГНОСТИКА МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ОСОБИСТОСТІ: ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Важливим завданням сучасної психологічної науки є пошук шляхів реалізації оптимального розвитку спеціальних здібностей, а також виявлення і підтримка талановитої особистості. Особливе місце в цьому напрямі наукових досліджень посідають питання визначення структури та методів діагностики музичних здібностей особистості.

Музичні здібності є предметом дослідження М. Димнікової [1], Д. Кірнарської [2], М. Таллибуліної [5], К. Тарасової [6], Б. Теплової [7], Ю. Цагареллі [8] та інших психологів. На сучасному етапі розвитку психологічної науки вивчаються музичні здібності у структурі професійно-значущих якостей виконавця (Т. Будницька), музично-ритмічна здібність як компонент музичних здібностей (С. Корлякова), психологічні особливості здібностей до музичної імпровізації (С. Гільманов), способи виявлення динаміки розвитку музичних здібностей у дітей середнього шкільного віку (А. Гетьманенко), питання психологічної діагностики музичного слуху (Р. Сулейманов) тощо. Проте структура та параметри діагностики музичних здібностей потребують уточнення.

*Мета статті* – на основі теоретичного аналізу психологічних підходів визначити структуру та окреслити параметри діагностики музичних здібностей особистості.

Музичні здібності розуміються як індивідуально-психологічні властивості особистості, що є передумовою успішного виконання музичної діяльності. Психологічну структуру основних музичних здібностей запропонував Б. Теплов [7]. Він вважав, що до компонентів музичних здібностей слід віднести ладо-тональне відчуття як здатність емоційно розрізняти ладові функції звуків мелодії (емоційний компонент музичного слуху); здатність до слухового уявлення як довільне користування слуховими уявленнями, що відображають звуковисотний рух (слуховий компонент музичного слуху); музично-ритмічне

відчуття як відчуття емоційної виразності музичного ритму і його точне відтворення. Ці три здібності необхідні для успішної реалізації будь-якого з видів музичної діяльності і складають ядро музикальності. Б. Теплов виділяє загальні здібності для будь-якого виду музичної діяльності (наприклад, музичний слух), а також ті, що необхідні для її окремих видів [7].

На думку К. Тарасової, структура музикальності складається із загальних і часткових музичних здібностей. Загальні включають емоційну чуйність до музики та пізнавальні музичні здібності – сенсорні (мелодичний, тембровий, динамічний і гармонічний компоненти музичного слуху і почуття ритму), інтелектуальні (музичне мислення в єдності його репродуктивного та продуктивного компонентів та музичну уяву) і музичну пам'ять. До часткових музичних здібностей К. Тарасова відносить абсолютний слух і різного роду виконавські (сенсорні, моторні, сенсо-моторні дані) [6].

За науковою концепцією Ю. Цагареллі, музичні здібності класифікуються на підґрунті сприймання музичної інформації (музичний слух, музично-ритмічна здібність, емоційна чуйність до музики), її запам'ятовування, збереження та відтворення (музична пам'ять), а також творчої переробки (музичне мислення) [8].

Між усіма компонентами музичних здібностей існують системні взаємозв'язки. Так, музичне сприйняття ініціює діяльність музичного мислення і музичної пам'яті. «Базою для роботи музичного мислення є музична пам'ять, у свою чергу музична пам'ять збагачує діяльність мислення. Ступінь розвитку музичного мислення і музичної пам'яті впливає на якість сприймання. Рівень розвитку музичного сприймання, мислення, пам'яті багато в чому визначає рівень розвитку почуття ритму і музичного слуху, і навпаки. Виконання музики (особливо виконання напам'ять) збагачує довготривалу пам'ять музично-слуховими уявленнями, а це, зокрема, впливає на формування базисних музичних здібностей тощо» [4, с. 66].

На думку психологів, діагностика музичних здібностей – одна з найбільш актуальних проблем у музичній психології, оскільки вона має бути системною, пов'язана з завданнями професійного відбору та індивідуалізації навчання [2; 3; 5].

Здійснювати системну психологічну діагностику музичних здібностей слід враховуючи такі принципи: достатності, відповідності, адекватності, універсальності, континууму, порівнянності результатів, стандартизації, портативності, моделювання, доступності, автоматизації, відносності [8].

На думку Ю. Цагареллі, практичне просування проблеми діагностики музикальності передбачає створення методів діагностики, розрахованих на вимірювання здібностей, необхідних для сприйняття музики, її запам'ятовування, збереження й уявного відтворення, а також для її переробки з метою створення ідеального музичного образу [8].

М. Таллибуліна, узагальнивши підходи Ю. Цагареллі, Д. Кірнарської та інших психологів, переконана, що діагностика музичних здібностей має включати вивчення музикального слуху (мелодичного, гармонічного і простого звуковисотного слуху), музично-ритмічного відчуття (здатності до сприймання ритмічного малюнка, метра, темпових співвідношень), музикальної пам'яті (здатності до фіксації слідів звучання (внутрішній слух) і здатності до їх збереження (власне пам'ять)) і музикального мислення (репродуктивного та творчого) [2; 5; 8].

На думку М. Димнікової, робоча (оперативна) слухова музична пам'ять є складником музичного інтелекту і може бути визначена шляхом психометричного і психодіагностичного вимірювання з можливістю визначення її «латерального» профілю за шкалою асиметрії музичної пам'яті («ліво-право-гомогенно-латерального» стану) [1].

Отже, проаналізувавши наукову літературу, виявлено комплексність функціонування музичних здібностей особистості. Основними параметрами для їх діагностики є музикальний слух, музично-ритмічне відчуття, музикальна пам'ять і музичне мислення.

Результати нашого дослідження не вичерпують усіх аспектів проблеми, тому перспективним напрямом дослідження є вивчення специфіки структури музичних здібностей дітей різного віку, які навчаються в музичних школах.

#### Список використаних джерел:

1. Дымникова М. Диагностика музыкальной памяти [научная монография по когнитивной, музыкальной психологии и нейропсихологии музыки]. Санкт-Петербург: ЛЕМА, 2018. 184 с.
2. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва: Таланты-XXI век, 2004. 496 с.
3. Петрушин В. И. Музыкальная психология: учебник и практикум для СПО. Москва: Изд-во Юрайт, 2017. 380 с.
4. Родина Т. Б. Теория музыкальных способностей в трудах отечественных ученых (XX и XXI вв.). *Преподаватель XXI век*. 2007. № 1. С. 60–66.
5. Таллибулина М. Т. Методы психологической диагностики музыкальной одаренности: метод. пособие. Москва-Берлин: Директ-Медиа, 2016. 131 с.
6. Тарасова К. В. Онтогенез музыкальных способностей дошкольников. Москва: Педагогика, 1988. 173 с.
7. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. *Теплов Б. М. Избранные психологические труды*: в 2-х т. Т. 2. Москва: Педагогика, 1986. 355 с.
8. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: учебн. пособие. Санкт-Петербург: Композитор, 2008. 368 с.

УДК 373.5.035:172.12

*Олена Глоба, Світлана Дмитрієва,  
Полтавська дитяча музична  
школа № 3 імені Б. Гмирі (м. Полтава)*

### ГРОМАДЯНСЬКЕ ВИХОВАННЯ СТАРШОКЛАСНИКІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Актуальність громадянського виховання зумовлюється процесом відродження нації. Воно відіграє особливу роль ще й тому, що покликане сприяти формуванню особистості та залученню її до суспільного життя. Важливе місце в громадянському вихованні посідає громадянська освіта. Це навчання, спрямоване на формування знань про права і обов'язки людини, соціально-політичної компетентності особистості в суспільній сфері, економічної освіченості та здатності керуватися відповідними знаннями в умовах кардинальної перебудови суспільства. Громадянське виховання поєднує в собі громадянську, політичну соціалізацію («я – громадянин країни») і має виховуватись у людини ще з дошкільного віку.

Концептуальні засади громадянського виховання молодого покоління висвітлено в працях П. Ігнатенка, В. Поплужного, В. Сухомлинського та ін. [1]. Різні аспекти розв'язання проблеми громадянського виховання учнів загальноосвітніх шкіл розглянуто в низці сучасних досліджень (О. Бенца, М. Боришевський, П. Вербицька, Н. Дерев'янку, Ю. Завалевський, П. Кендзьор, У. Кецик, Л. Корінна, О. Кошопал, О. Красовська, Л. Рехтета, М. Рудь, К. Чорна, М. Шимановський та ін.) [4]. Питання громадянського виховання молодших школярів висвітлено в працях Н. Бібік, Л. Момотюк, І. Рогальської, О. Савченко, О. Сухомлинська, Г. Тарасенко та ін. [5].

*Мета статті* – теоретично обґрунтувати конкретні інноваційні форми громадянського виховання на уроках музичного мистецтва в старших класах загальноосвітньої школи, що забезпечують формування громадянських компетентностей старшокласників.

Школа покликана формувати громадянську свідомість учнів під час вивчення всіх навчальних предметів, і музичного мистецтва зокрема. Ефективність громадянського виховання залежить від спрямованості виховного процесу, форм і методів його організації. Провідна роль належить предметам соціально-гуманітарного циклу (історія, географія, природознавство, суспільствознавство, література, мистецтво, музичне мистецтво), а також активним методам навчання, спрямованим на самостійний пошук, формування критичного мислення, ініціативи й творчості.

Застосування форм і методів громадянського виховання покликане формувати в особистості когнітивні (лат. *cognitio* – знання, пізнання), поведінкові норми, вміння міркувати, аналізувати, ставити питання, шукати відповіді, аналізувати проблеми, робити власні висновки, брати участь у громадському житті, набувати вмінь і навичок адаптації, захищати свої інтереси, поважати інтереси і права інших, самореалізовуватися тощо.

Існують різні погляди на класифікацію форм громадянського виховання учнівської та студентської молоді. Найбільш поширена класифікація за кількістю вихованців, задіяних у процесі виховної діяльності: індивідуальна, групова (гурткова) та фронтальна (масова) форми роботи.

Учасники фольклорно-етнографічних ансамблів можуть здійснювати поїздки різними регіонами України з метою збору матеріалів (своєрідні фольклорно-етнографічні експедиції) – народних пісень, обрядів, казок, легенд, прислів'їв, дитячих потішок, ігор і забав, які згодом можна використати при підготовці до свят Різдва, Івана Купала, обрядів «Веснянка», «Весілля» [1; 5]. Доцільно на початку навчального року, підбиваючи підсумок діяльності клубів, колективів, об'єднань і гуртків за навчальний рік і за період літніх канікул, провести тематичний тиждень «Любіть Україну!», у ході якого організувати проведення виставок вишиванок, фотографій, аби показати, чому навчилися учні, чого досягли за минулий час.

Важливе місце серед форм позанавчальної виховної роботи з формування громадянських якостей старшокласників займають тематичні вечори. Педагогічна практика накопичила найрізноманітнішу тематику – присвята історичним і пам'ятним датам у житті українського народу; військовим діячам різних періодів визвольних змагань; діяльності міжнародних прогресивних організацій; патріотам, які загинули в концтаборах, тюрмах, на засланні в різні історичні часи та епохи; жертвам голодомору; морально-етичним, морально-правовим, морально-естетичним проблемам; питанням літератури, мистецтва, діяльності видатних учених, письменників, художників, композиторів; висвітленню проблем держави та церкви, ролі священнослужителів у духовному відродженні нації та ін. [2; 4].

Одне з основних завдань музичної педагогіки полягає в тому, щоб переживання учнів, які виникають в ході опанування музичного досвіду, що історично склався, відповідали сучасним вимогам національного виховання та були зорієнтовані на загальнолюдські цінності: «Уроки музики мають забезпечити формування духовної культури особистості в тісному зв'язку з культурою її народу. Вони повинні готувати дітей до життя та творчості в умовах певних традицій, що склалися історично» [2, с. 4]. Музично-естетичне виховання повинно бути спрямоване загалом на виховання емоційного ставлення до музики шляхом «переведення з області незначних і незрозумілих, або тих, які мають негативну значимість саме в силу своєї “незрозумілості” і складності, творів великої музики в розряд естетично значимих, емоційно усвідомлених» [2, с. 85-86]. Вони своєю високою ідейністю і духовністю здатні позитивно впливати на емоційно-ціннісне ставлення учнів до свого народу, Батьківщини та до всього світу. Адже, як справедливо стверджує В. І. Дряпіка: «При взаємодії суб'єкта з об'єктом у мистецтві відбувається формування людини як суб'єкта певного творчого процесу, а в деякій мірі і як суб'єкта культурно-історичного процесу» [3, с. 6].

Мистецтво, що відображає людське життя в усій його красі й розмаїтті, викликає в нас естетичні переживання, котрі мають свої особливості. Адже ми розуміємо, що у творах мистецтва сприймається не саме реальне життя, а його відображення. Складність естетичного почуття пояснюється і його більш пізньою, порівняно з іншими почуттями, появою в дітей. Чим старшою стає дитина, тим складніші її естетичні судження, тим

сильніше її бажання пізнати сутність краси. Перед педагогом постає завдання поетапного розвитку естетичних інтересів і потреб, активізації учнів, їх самостійності, виховання здатності до узагальнення та підвищення самосвідомості. Тому важливо створювати сприятливі умови для формування в молодого покоління високих естетичних ідеалів, повноцінних критеріїв оцінки музичного твору, вміння узагальнювати естетичні судження, виробляти ціннісне ставлення та високі ціннісні орієнтації, а також для створення можливостей національної ідентифікації особистості, яка здійснюється в процесі емоційного спілкування з національним музичним мистецтвом, стимулює кожного учня до вдосконалення внутрішнього світу, до творчої діяльності.

Виступаючи основою духовного життя суспільства, національне мистецтво виражає потреби цього суспільства, його домагання в сфері матеріального і духовного виробництва, політики, науки, релігії. Воно служить джерелом: виховання історичної пам'яті; знання про народ, життєвий уклад українців, його культуру; формування національних ідеалів і сподівань (національна ідея); непереможного прагнення до волі й ненависті до рабства й неволі; щирого патріотизму й любові до України; любові й пошани до батьків, родини, роду, народу; чистоти й ширості почуттів, людяності, працьовитості. Тому використання в педагогічному процесі творчої спадщини народу та його яскравих представників сприяє втіленню національної ідеї, ідеалів добра та краси, гармонійному розвитку особистості.

Отже, щоб досягти вагомих успіхів у музичному вихованні школярів на основі національної художньої культури, педагог сам має бути глибоко переконаним у життєдайній силі народної творчості, любити і насолоджуватися народною музикою, добре розуміти ту специфіку, яка вирізняє народну творчість із-поміж творів професійних композиторів, музики інших народів. Він повинен розуміти, що інтерес сучасної педагогіки до народних джерел – це не ностальгія чи модна ретроспектива, а усвідомлення й шана до тих колосальних духовних зусиль сотень попередніх поколінь, які зумовили сьогоднішній рівень культури нашого суспільства.

#### **Список використаних джерел:**

- 1 Виховання громадянина: психолого-педагогічний і народознавчий аспекти: навч.-метод. посіб. / [П. Р. Ігнатенко, В. Л. Поплужний, Н. І. Косарева, Л. В. Крицька]. Київ: ІЗМН, 1997. 252 с.
- 2 Гадалова І. М. Музика та співи. Методика викладання: навч. посібник. Київ: Вища шк., 1996. Ч. I. С. 1-237; Ч. II. С. 238-423.
- 3 Дряпіка В. І. Орієнтація студентської молоді на цінності музичної культури (соціально-педагогічний аспект). Київ – Кіровоград, 1997. 215 с.
- 4 Кендзьор П. І. Інноваційні форми організації громадянського виховання старшокласників у позакласній роботі: дис. .... канд. пед. наук: 13.00.07. Київ, 2004. 270 с.
- 5 Сухомлинська О. В. Громадянське виховання і сучасна освіта: від здобутого – до нових акцентів і наголосів. *Педагогіка і психологія*. 2015. № 2 (87). С. 5–13.

УДК 375.015.311:005.32

*Світлана Дар'їна, Світлана Яроха,  
Полтавська дитяча музична  
школа № 3 імені Б. Гмирі (м. Полтава)*

### **МОТИВАЦІЯ ПІЗНАВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ПІДЛІТКІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Мотивація навчальної діяльності підлітків є полісистемною, її особливістю є наявність декількох об'єктивно і суб'єктивно значущих детермінант: життєзабезпечення, особистісного розвитку, навчальної діяльності, соціальної взаємодії, професійного самовизначення та становлення. Тобто, будь-який акт активності учня на даному етапі життєдіяльності вбирає в себе проєкції відповідних систем. Абсолютна перевага кожної з

цих детермінант означає не просте порушення поточної рівноваги між ними, а й істотні деформації в майбутньому.

Численні теорії мотивації стали з'являтися ще у працях стародавніх філософів. У наш час проблему мотивації людини вивчали Д. Аткинсон, Г. Келлі, О. Леонтьєв, Р. Мей, К. Роджерс, Ю. Роттер, Г. Хекхаузен та ін.) [1; 4]. Питання мотивації навчальної діяльності підлітків розглядали М. Боришевський, М. Д'яченко, Е. Ільїн, Л. Кандибович, Ю. Орлов, Є. Никірес, П. Просецький, В. Семиченко та ін. [3].

*Мета статті* – теоретично обґрунтувати сутність мотивації пізнавальної діяльності та узагальнити методи її активації; виявити вплив ігрового процесу на організацію пізнавальної діяльності підлітків.

Мотивація – це циклічний процес безперервного взаємного впливу та перетворень, у якому суб'єкт дії та ситуація взаємно впливають одне на одного, і результатом якого є реальна поведінка. Мотивація пояснює цілеспрямованість дії, організованість і стійкість цілісної діяльності, спрямованої на досягнення окремої мети.

Мотив на відміну від мотивації – це те, що належить самому суб'єкту поведінки, є його стійкою особистою властивістю, яка зсередини збуджує до здійснення окремих дій. На думку Л. Столяренка: «Мотив – це збудження до діяльності, пов'язане із задоволенням потреби суб'єкта» [2]. Під мотивом також найчастіше розуміють причину, яка лежить в основі вибору дій і вчинків, сукупності зовнішніх і внутрішніх умов, що викликають активність суб'єкта [2]. Мотив також можна визначити як поняття, що в узагальнюючому вигляді являє собою багато диспозицій. З усіх можливих диспозицій найбільш важливим є поняття «потреби». Потреби – динамічно активні стани особистості, що виявляють її залежність від конкретних умов існування і породжують діяльність, спрямовану на зняття цієї залежності [4]. У процесі діяльності відбувається як розвиток особистості, так і перетворення середовища, у якому живе людина. Отже, потреби – це рушійна сила розвитку особистості. Мотиви (диспозиції), потреби та цілі – є складниками мотиваційної сфери людини.

Учбова мотивація визначається як частковий вид мотивації, включений у певну діяльність, – у даному випадку діяльність учіння. Як підкреслює провідний психолог, що вивчає мотивацію учбової діяльності, А. Маркова: «Мотивація учення складається з низки тих, що постійно змінюються і вступають у нові покоління спонуки. Тому становлення мотивації є не простим зростанням позитивного або посилювання негативного ставлення до учіння, а ускладнення структури мотиваційної сфери, спонук, що входять у неї» [1, с. 4].

*Засоби і прийоми активізації* пізнавальної діяльності підлітків допомагають виробленню у них прийомів навчальної праці, сприяють розумовому розвитку, ефективному використанню часу, підвищенню якості знань. Велике значення для *активізації пізнавальної діяльності* підлітків має створення пізнавальної перспективи. Для її створення у навчанні застосовуються такі способи і засоби, як попереднє повідомлення учням про мету, план, термін виконання майбутньої пізнавальної діяльності, про те, що вони вивчатимуть і в які терміни; де зможуть застосовувати одержані знання; що вони повинні знати для успішного вивчення теми, що з необхідних знань і вмінь уже сформовано і що необхідно сформувати. Попереднє повідомлення учням на початку вивчення теми або курсу про елементарні знання і вміння, які будуть згодом розширені, сформовані та вдосконалені. Створення проблемної ситуації, постановка проблемних завдань і питань. Введення навчальної інформації великими блоками. Організація навчально-пізнавальної діяльності на прогностичних засадах.

Мотивація підлітків до навчання є однією з основних складових навчально-виховного процесу. Спрямованість дій будь-якого викладача визначається його прагненням і життєвою необхідністю підвищити рівень мотивації навчання школярів – від негативного і нейтрального до позитивного, відповідального, дієвого. І в цьому процесі разом із загальними прийомами діяльності (роз'яснення значущості навчання, розкриття перспектив подальшого життя, уміле застосування заохочення і покарання, впровадження в процес навчання дискусії) важливе місце займають ігрові технології. Саме вони об'єднують у собі як

емоційні (ситуація успіху, цікавість викладення матеріалу, моменти змагань), так і проблемно-пошукові (ситуація вибору, самоаналіз, нестандартність пропонуваніх у грі завдань, поступове підвищення їх складності) стимули.

Підбираючи відповідні навчальній і виховній меті ігрові форми, спостерігаючи і коректуючи поведінку дітей у ході гри, викладач отримує дієвий спосіб діагностики і формування мотивації навчання. Основною особливістю гри є те, що вона є відображенням дітьми навколишнього життя – діяльності людей, їх взаємин, які віддзеркалюються в дитячій уяві.

Отже, пізнавальний процес – провідний мотив навчання. Це вічне, безкінечне наближення мислення до об'єкта. Інтерес порівнюють із ферментом, який допомагає асимілювати основи наук. Дослідження показали, що інтереси позитивно впливають на навчання. Відсутність інтересу знижує успішність роботи. Вчителів важливо викликати інтерес до змісту навчального матеріалу, пробуджувати цікавість до різних видів діяльності, забезпечувати зв'язок навчального матеріалу з життям, спиратись на життєвий досвід дитини, використовувати елементи гри, уважно ставитись до успіхів кожної дитини, бачити в ній неповторну особистість.

#### **Список використаних джерел:**

1. Анастаси А., Урбина С. Психологическое тестирование. Санкт-Петербург: Питер, 2001. 688 с.
2. Бибрих Р. Р. Особенности мотивации и целеобразования в учебной деятельности студентов младших курсов. *Вестник МГУ*. Серия 14. Психология. 1987. № 2. С. 20-30.
3. Бондарчук Е. И., Бондарчук Л. И. Основы психологии и педагогики: Курс лекций. 2-е изд., перераб. и доп. Киев: МАУП, 2001. 168 с.
4. Васильев И. А., Магомед-Эминов М. Ш. Мотивация и контроль за действием. Москва, 1991. 208 с.

УДК 37.015.31:78

*Юлія Інполітова,  
Кобеляцька дитяча музична школа  
(сmt. Кобеляки)*

## **ВИХОВАННЯ РОЗУМУ ТА СЕРЦЯ УЧНЯ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Музичне виховання дитини повинно стати змістом усього життя справжнього вчителя. Це він має знайти такі методи, прийоми, які допомогли захопити дітей, наблизити до них мистецтво, яке зберігає в собі безкінечні можливості духовного збагачення. На музичних заняттях формується патріотизм, світогляд особистості, виховується моральність і душевне благородство.

Над нарізноманітнішими проблемами естетичного виховання особистості працювали видатні педагоги та музиканти, як-от: формування естетичної культури особистості (С. Кононанець, Л. Масол, Н. Миропольська, О. Отич, О. Рудницька); взаємозв'язок та взаємозалежність мистецьких і культурних явищ (Л. Кондрашова, Л. Левчук, Л. Предтеченська, Г. Шевченко); формування естетичного ставлення учнівської молоді до природи, мистецтва й людини (О. Осовська, Г. Падалка, О. Семашко); психологічні особливості сприймання художніх творів (Б. Ананьєв, Л. Божович, Л. Виготський, О. Запорожець, О. Леонтьєв, С. Рубінштейн); взаємодія морального й естетичного в діяльності вчителя (О. Духнович, М. Корф, А. Макаренко, Я. Мамонтов, В. Сухомлинський, К. Ушинський); естетичне виховання майбутнього вчителя (І. Зязюн, А. Комарова, М. Лещенко, Г. Петрова, В. Подрезова, Н. Сулаєва, Л. Хомич, Г. Фешина та ін.). Проблему

музичного виховання особистості досліджували Е. Абдуллін, Л. Аристова, Б. Асаф'єв, О. Гайдамака, Д. Кабалевський, О. Лобач, О. Лобова, В. Шацька, Б. Яворський та ін.).

*Мета статті* – розкрити виховний потенціал музичного мистецтва в контексті власного педагогічного досвіду тривалої роботи в дитячій музичній школі.

Композитор-педагог Д. Кабалевський у середині минулого століття надав орієнтири щодо музичного виховання особистості, розвитку її музичного мислення, художньо-естетичних потреб, інтересів, уподобань і смаків через налагодження зв'язку між музикою та життям [1]. На думку П. Чайковського: «Ніяке мистецтво не існує для простої забави, воно відповідає більш глибоким потребам людського суспільства» [цит. за 2, с. 57]. Педагогіка емоційного виховання через музичне мистецтво В. Сухомлинського виросла з його безмежної віри в духовні сили дітей, із глибокої людської поваги до них [3].

Музичне мистецтво не тільки супроводжує людину протягом усього її життя, але й формує її серце, розум, почуття і переконання, увесь духовний світ. Звичайно, найперше це стосується дітей. На мистецькі заклади покладено особливу відповідальність – виховання молодого покоління з допомогою музичного мистецтва, формування в дітей хорошого смаку, бо лише любов до справжнього мистецтва може стати надійним імунітетом проти руйнівної сили нищої масової культури.

Навчаючи дітей гри на фортепіано, завжди маєш широкі можливості для розкриття неповторного світу кожного учня. Виховна робота не обмежується індивідуальними уроками з фаху, а продовжується на найрізноманітніших позакласних музично-виховних заходах. Найбільша радість для вчителя – відчувати взаєморозуміння з дитячою аудиторією, бачити небайдужі, зацікавлені очі.

На мою думку, слово вчителя – нічим незамінний інструмент впливу на душу вихованця. Мистецтво виховання перш за все – це мистецтво говорити, звертаючись до серця дитини. Якось вивчали ми з учнем твір Г. Генделя – сарабанду з варіаціями. Твір поліфонічний, потребував особливого настрою. Хлопчик виховувався в сім'ї священнослужителя і для нього був доступний образ Ісуса Христа. Його ми відкрили для себе в глибоких мінорних акордах твору, почули кроки того, хто приніс на землю любов і прощення. Зараз цей вже дорослий юнак навчається в духовній семінарії.

У своїй практиці приділяю увагу навичкам підбору на слух, зокрема українських народних мелодій із акомпанементом. Так, дві сестри Марина та Карина Матевосян із задоволенням вивчили в ансамблі в чотири руки «Гімн України» на слух. У своїх музичних бесідах з учнями ми розкриваємо тему миру, яка надзвичайно турбує людство. Відомий «Полонез» М. Огінського під назвою «Прощання з Батьківщиною» став тією музикою, яка примирила переможців із переможеними. Цікава історія негритянського співака Роланда Хейеса розповідає, як силою мистецтва він став героєм всього континенту, надихнувши Німеччину і Францію на врегулювання конфлікту. Тоді, у Концертному залі Бетховена в Берліні співак виконав пісню Л. Бетховена «Це мій світ». Інший приклад із життя нашої країни. У 2014 році 28 березня о 13<sup>00</sup> в шести аеропортах України звучала 9 симфонія Л. Бетховена. Фінальний заклик «Обійміться мільйони» у виконанні симфонічних оркестрів став ідейним заповітом композитора людству.

Музика розкриває світлі людські почуття, робить людину сильною, дужою. Впевнена, що те зерно добра, яке ми, викладачі, сіємо в дитячих серцях, обов'язково проросте. Гармонія розуму й серця – кінцева мета виховання сучасної людини і роль музики тут дуже вагома. Високопрофесійні музиканти-педагоги гостро відчувають правду та красу в житті й мистецтві та зорієнтують дітей на вірний шлях.

#### **Список використаних джерел:**

1. Кабалевський Д. Основні принципи і методи програми з музики для загальноосвітньої школи. *Виховання розуму і серця*. Київ: Муз. Україна, 1982. 304 с.
2. Падалка Г. М. Учитель, музика, діти. Київ: Музична Україна, 1982. 144 с.
3. Сухомлинский В. А. Сердце отдаю детям. Київ: Рад. школа, 1972. 244 с.



## **УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ – ОСНОВА МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ**

Народна пісенна творчість – одне з основних джерел дидактичного матеріалу з музичного виховання. Виховна сила народних пісень зумовлена передусім тим, що своїм змістом, мелодією вони спрямовані на почуття людини, а почуття – це багатюще джерело й основа благородних діянь особистості. Тож збереження й упровадження української народної пісні в духовне життя молодого покоління є невідкладним завданням мистецької освіти.

Висока пісенна культура українського народу добре відома. Невичерпність духовних цінностей народної пісні, новаторство українських композиторів у галузі хорової обробки народних пісень і створені ними високохудожні твори є національним мистецьким скарбом. Українські композитори завжди вважали народну пісню найдовершенішим засобом національного, громадянського та художнього виховання особистості (М. Лисенко, К. Стеценко, М. Леонтович, Л. Ревуцький, Я. Степовий, М. Вериківський, В. Верховинець, Ф. Колесса) [2]. У педагогічній науці розроблено теорію національно-патріотичного виховання молодого покоління засобами народної творчості (О. Вишневський, І. Зязюн, М. Стельмахович, В. Сухомлинський) [1]; багато наукових статей із обговорюваної нами проблеми оприлюднюють фахові часописи [2; 3].

*Мета статті* – розглянути особливості використання української народної пісні на уроках у мистецькій школі.

Народна пісня є одним із найбільш популярних жанрів музичного мистецтва. Тому вивчення й пропаганду спадку народу варто здійснювати не епізодично, а на кожному уроці. Народна пісня є благодатним матеріалом для розвитку здібностей учнів мистецьких шкіл. Хоровий спів, сольфеджіо, спеціальність, музична література, історія мистецтв тощо доцільно будувати на народнопісенному матеріалі.

Р. Осипець наголошує на значній музичній діяльності в творчому розвитку особистості: «Коли йдеться про мистецтво і, зокрема, про музику, творче начало набуває вирішального значення: воно обумовлюється, крім усього іншого, самою музикою, її специфікою, тим, що основні види музичної діяльності мають творчий характер – і композиторська, і виконавська, і слухацька» [2, с. 6]. Вивчення народних пісень і творів, в основу яких покладено народні мотиви, проводиться в певній послідовності – від часткової творчої активізації під час розучування твору до безпосередньої індивідуальної творчої діяльності дитини за умов активної цілеспрямованої ролі викладача. Останній має застосовувати систему творчих завдань, які допомагають дітям глибше сприйняти твір, спонукають до мислення й міркування, викликають нові образи, уявлення, поняття, пробуджують почуття радості відкриття та естетичної насолоди.

Творча атмосфера в класі позитивно впливає на розвиток самостійності учнів. Кожна дитина має змогу проявити свої творчі здібності. Вивчення народних пісень стимулює творчу активність дітей. Народна пісня займає помітне місце серед традиційних джерел знань, які передавалися через найрізноманітніший текстовий матеріал.

Отже, вивчення української пісенної творчості має вагомий виховний потенціал, поєднує досвід народу з педагогічною наукою та практикою. Тому збереження народної творчості, відродження втрачених її елементів, розвиток цього безцінного скарбу є життєво необхідним для гідного існування народу.

### Список використаних джерел:

1. Вишневецький О. І. Теоретичні основи сучасного українського виховання. Львів, 2000. 234 с.
2. Осипець Р. Українська народна пісня – основа музичного виховання. *Мистецтво та освіта*. 2003. № 4. С. 6-9.
3. Даник А. Вироблення у дітей позитивного ставлення до праці засобами української народної пісні. *Мистецтво та освіта*. 2003. № 7. С. 6-9.

УДК 373.5.035:172

*Тетяна Максименко,  
магістрантка ПНПУ імені В. Г. Короленка  
(Лубенська ЗШ I-III ступенів № 7 імені В. Роїк).  
Науковий керівник: доцент О. О. Лобач.*

### НЕТРАДИЦІЙНІ УРОКИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНІЙ ШКОЛІ

Швидкий розвиток науки, зростання обсягу нової інформації потребують від сучасної школи підготовки активних і самостійних людей, які мають творчі здібності, вміння самостійно, критично та креативно мислити, знаходити шляхи вирішення проблем, грамотно опрацьовувати інформацію. Основне завдання сучасного вчителя – залучити учнів до активної та самостійної діяльності. Зацікавленість, викликана педагогом на уроці, за певних умов може перерости у стійкий пізнавальний інтерес.

Нетрадиційний урок – це творчість учнів і мистецтво педагога, який виробив свій власний «почерк», засвоїв нетрадиційні форми і методи роботи з дітьми. Обидва суб'єкти – учитель і учень – на такому уроці мають взаємодіяти на принципах партнерства, за яких кожен учень міг би включитись у самостійну діяльність, усвідомити навчальне завдання і відшукати шляхи його розв'язання.

Над пошуком засобів активізації навчально-пізнавальної діяльності, дослідженням проблеми пошуку інноваційних методичних підходів до освітнього процесу та використання нетрадиційних форм працювали такі вчені, як: О. Антипова [1], Д. Брунер, А. Вербицький, Л. Горюнова [3], В. Лозова, Й. Лернер, П. Лузан, В. Майборода, М. Махмутов, О. Митник [4], Т. Надолинська [5], Е. Печерська [6], О. Пометун [7], О. Савченко, І. Харламов, В. Шарко [8], Г. Щукіна та ін.

*Мета статті* полягає у висвітленні методичних рекомендацій щодо впровадження нетрадиційних організаційних форм у процес викладання музичного мистецтва у школі.

Наприкінці 80-х рр. ХХ століття в педагогічній практиці почали з'являтися театралізовані вистави, рольові ігри, різноманітні турніри, змагання, багатопланові дискусії. Такі уроки через свою незвичність отримали назву нетрадиційних. Вони відрізняються від звичних уроків і метою, у яких переважає орієнтація на розвиток здібностей, інтересів, нахилів учнів, і відсутністю послідовності загальнодидактичних елементів уроку. Нестандартний урок – це імпровізоване навчальне заняття, що не має традиційної структури.

У посібнику Н. Волкової є спроба класифікувати нестандартні уроки. До нестандартних автор відносить такі уроки:

- 1) уроки змістовної спрямованості (уроки-семінари, уроки-конференції, уроки-лекції);
- 2) уроки на інтегративній основі (уроки-комплекси, уроки-панорами);
- 3) уроки міжпредметні;
- 4) уроки-змагання (КВД, аукціони, турніри, вікторини, конкурси);
- 5) уроки суспільного огляду знань (уроки-творчі звіти, уроки-заліки, експромт-екзамени, консультації, взаємонавчання, консиліуми);

б) уроки комунікативної спрямованості (усні журнали, діалоги, репортажі, протиріччя, парадокси);

7) уроки театралізовані (спектаклі, концерти, кіноуроки, дидактичний театр);

8) уроки подорожування, уроки дослідження (пошуки, розвідки, лабораторні (наукові експедиційні) дослідження, заочні подорожування);

9) уроки з різновіковим складом учнів;

10) уроки ділові, рольові ігри (суди, захисти дисертацій, «Слідство ведуть знавці», імпровізації, ілюстрації);

11) уроки драматизації (драматична гра, драматизація розповіді, імпровізована робота у пантомімі, тіньові п'єси з ляльками і маріонетками, усі види непідготовленої драматичної діяльності, де формальна драма створюється самими учасниками гри);

12) уроки-психотренінги [5, с. 333-336].

Розглянемо нижче деякі види нетрадиційних уроків музичного мистецтва, апробовані нами у власному педагогічному досвіді.

*Урок-вікторина* може бути використаний у кінці чверті з метою узагальнення інформації про відомі школярам музичні твори. Прослухавши той чи інший твір, учні визначають його назву, композитора. Такий урок можна провести із метою перевірки музичної ерудиції учнів. Урок-вікторина іноді проводиться з метою закріплення теми, що вивчається. Тоді він проходить за типом телевізійної гри «Що? Де? Коли?».

*Урок-концерт* бажано проводити в кінці навчального року (семестру). Його програма планується завчасно: учні на такому уроці можуть виконувати пісні, які вивчили за семестр. Різновид цього уроку – концерт за заявками: на прохання учнів учитель виконує різні твори (можливе і спільне виконання учнів із учителем). Безумовна, значущість таких уроків: повторення вивчених пісень і розширення музичного кругозору учнів; солісти, що беруть участь у концерті, вчать себе поводити себе на сцені; у школярів формується просвітницький інтерес (бажання виконати музику і розповісти про неї своїм однокласникам), який може стати стимулом до подальшої музичної освіти (самоосвіти) учня, розвитку мовлення й артистизму. Не слід забувати про складні психологічні особливості підліткового віку і про те, що кожному учневі треба дати можливість самоствердитися. Уроки-концерти, зокрема, допоможуть і в цьому. Якщо програму такого уроку складено заздалегідь, призначається ведучий концерту (конферансьє).

*Урок-інтерв'ю* виник на основі концерту, який доповнюється бесідою з виконавцями. Ці уроки корисні і для тих, хто ставить запитання, і для тих, хто відповідає, і для тих, хто слухає. Уроки-інтерв'ю сприяють розвитку мовлення, мислення, вміння спілкуватися, вихованню культури поведінки.

*Урок-конкурс* базується на музично-виконавській діяльності учнів: співі, грі на музичних інструментах. З учнів класу обирається спеціальне журі, яке оцінює і коментує якість виконання музики. Вчитель слідкує за тим, щоб висловлювання членів журі не були занадто суб'єктивними, роз'яснюючи на попередніх уроках критерії оцінки: гарний ансамбль (ритмічний, тембровий та ін.), чітка дикція, виразність виконання, оригінальність аранжування. На цих уроках виконавці зазнають радості творчості, а їхні судді матимуть можливість проявити самостійність, вміння оцінювати почуте та грамотно висловлювати свої судження. Важливо, щоб склад журі на різних уроках змінювався.

*Урок-подорож* можна впроваджувати в різних варіантах. Іноді він вибудовується на відображенні в музиці картин природи. Наприклад, «Подорож по морях і океанах» передбачає слухання музичних творів відповідної тематики, виконання «морських» пісень. За основу уроку можна взяти факти з біографії того чи іншого композитора, що мандрував по різних країнах. Учні мовби разом із ним «подорожують» і слухають музику, яку створив композитор. Деякі уроки корисно присвятити виникненню та розвитку певного музичного жанру – школярі «мандрують» по різних епохах і країнах, слухаючи й виконуючи відповідні музичні твори. Іноді це може бути подорож казковою країною.

*Урок-«круглий стіл»* – це передусім слухання музики і бесіди про неї. Можливість висловитися кожному учневі стимулюється на таких уроках не тільки завдяки особливому, довірливому тону вчителя, а й навіть розташуванню парт у класі у формі кола, що дозволяє кожному бачити всіх. Під час бесіди учні можуть звертатися безпосередньо один до одного (на звичайних уроках не прийнято спілкуватися у такий спосіб). Тут можуть виникнути цікаві дискусії. В кінці уроку ведучий дякує учасникам «круглого столу» за бесіду. Такий урок допоможе активізувати пасивних, байдужих учнів, виховати культуру спілкування, якої школярам не вистачає.

*Урок-картинна галерея* має різні варіанти.

1). Під час звучання незнайомого музичного твору учням пропонується розглянути репродукції двох-трьох картин, що висять у класі, і вибрати ту, яка, на їхню думку, найбільш відповідає музиці та аргументувати свій вибір. Учитель прагне, щоб школярі усвідомили, що в пошуках аналогій важливий не стільки зовнішній зв'язок (коли збігаються образи, сюжети), скільки внутрішній, тобто подібність емоційного настрою.

2). Розглядаючи репродукцію однієї з картин, учні пригадують схожі музичні твори. Такі завдання допоможуть розвинути музичну пам'ять, внутрішній слух. Учитель старается передбачити, які твори назвуть школярі. Після їх слухання приводиться бесіда, в ході якої учні аргументують свої судження. Якщо вони не можуть назвати відповідні музичні аналогії, вчитель пропонує 2-3 твори для вибору.

В основі описаних уроків – інтеграція музики та образотворчого мистецтва. Вчителю не слід нав'язувати власних асоціацій. Доцільно підвести школярів до розуміння багатозначності творів мистецтва та суб'єктивності їхнього сприйняття. Уроки сприяють вихованню культури емоцій, розширенню кругозору, більш глибокому сприйняттю мистецтва.

*Урок-КВД* («Клуб веселих і дотепних») проводиться з командами учасників, ведучим і журі. Для підлітків цікавими є всі традиційні етапи КВД: розминка, виїзний конкурс, конкурс творчих праць (конкурс юних композиторів), конкурс капітанів, домашнє завдання. Для виїзного конкурсу може бути дібрана різна тематика: музичні огляди «По рідному місту», «Музика в нашій школі», «Музика моєї вулиці». Домашнє завдання також тематичне, наприклад, «Без пісні нам ніяк не можна». Для підготовки до КВД збирається спеціальний оргкомітет, що розробляє зміст завдань. Бажано, щоб склад журі постійно змінювався.

Отже, порівняно із звичайним, нормативним заняттям нестандартний урок стимулює пізнавальну самостійність, творчу активність та ініціативу школярів. Потрібно наголосити, якщо нестандартні уроки проводити повсякденно, то цікавість до навчання в дітей зникає. Тому при використанні нестандартних уроків треба бути обережним, щоб дітей не перевантажити «незвичайністю». Недарма великий педагог В. О. Сухомлинський казав, що до хорошого уроку треба готуватися все життя.

#### **Список використаних джерел:**

1. Антипова О., Рум'янцева Д., Паламарчук В. У пошуках нестандартного уроку. *Радянська школа*. 1991. № 1. С. 65-69.
2. Волкова Н. П. Педагогіка: посібник для студентів вищих навч. закладів. Київ: Академія, 2002. 573 с.
3. Горюнова Л. В. На пути к педагогике искусства. *Музыка в школе*. 1988. № 2. С. 7-8.
4. Митник О. Нарис нестандартного уроку. *Початкова школа*. 1997. № 12. С. 11-22.
5. Надолинская Т. В. Игры-драматизации на уроках музыки в начальной школе: метод. пособие. Москва: Владос, 2003. 232 с.
6. Печерська Е. Уроки різні та незвичайні. *Рідна школа*. 1995. № 4. С. 62-65.
7. Пометун О. І., Пироженко Л. В. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання: наук.-метод. посібник / під ред. О. І. Пометун. Київ: Вид-во А. С. К., 2004. 192 с.
8. Шарко В. Д. Сучасний урок: технологічний аспект: посібник для вчителів і студентів. Київ: СПД Богданова А. М., 2007. 220 с.

## **РОЗВИТОК ІНТЕРЕСУ УЧНЯ ДО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В КЛАСІ ДОМРИ**

*Домра, домрулька рідна моя!  
Завжди зі мною все моє життя.  
Я буду дбати, щоб ти не вмирала,  
Щоб звуком криштальним ти душі зціляла.  
Жанна Мамедова*

Мотивація учнів до навчання є однією з основних складових навчально-виховного процесу. Мотивація (від лат «*move*») – спонування до дії; динамічний процес фізіологічного та психологічного плану, що керує поведінкою людини, який визначає її спрямованість, організованість, активність і стійкість; здатність людини діяльно задовольняти свої потреби.

Проблеми та питання мотивації висвітлено у працях В. Бехтерева, Л. Виготського А. Лазурского, В. Мясищева, І. Павлова, І. Сеченова, Е. Соколова, А. Ухтомського, К. Ушинського та ін. [2; 3]. Досліджував мотивацію в навчанні школярів, що займаються музикою, В. Петрушин [2]; відзначала важливу роль мотивації навчання в досягненні успіху музиканта Д. Кірнарська; розробив методику проблемно-творчого прилучення учня до музики Б. Алієв. Методику підвищення інтересу і любові до музики та музичних занять висвітлено у працях Л. Баренбойма [1], Н. Ветлугіної, І. Домогацького, Н. Д'яченко, В. Ігнат'єва, Л. Ігнат'євої, Н. Кончаловської, Л. Осмоловської, Л. Світличної, П. Синявського, Т. Смирнової, В. Сергєєва, Т. Юдовіної-Гальперіної та ін. [1; 2; 3].

*Мета статті* – розкрити шляхи розвитку інтересу учнів до музичного мистецтва та музикування в класі домри.

Відомий педагог В. Сухомлинський писав: «Музика – потужне джерело думки. Без музичного виховання неможливий повноцінний розумовий розвиток дитини» [цит. за 1, с. 3]. Формування музичної культури школярів є головним завданням сучасної музичної педагогіки. Учитель має розвинути чутливість і потяг дітей до музики, ввести їх у світ добра й краси, відкрити в музиці животворне джерело людських почуттів і переживань, навчити захоплюватися неповторністю музичного мистецтва.

Щоб таке здійснилося, педагог має стати для своїх учнів помічником у світі музики, другом, а не наглядцем: «Потрібно ставитися до своїх учнів, як до своїх рідних дітей, – тільки тоді можна завоювати їхню довіру». Не варто кричати на музиканта-початківця, а краще його зацікавити та підтримати: помічати та щиро радіти незначним перемогам дитини, заохочувати компліментами, добрим і щирим словом, поглядом, посмішкою, теплою інтонацією, дотиком, навіть обіймами. Бажано навчити юного музиканта знаходити у навчанні музикою родзинку й задоволення, тоді він буде ставитись до занять позитивно.

Часто перші кроки в освоєнні інструменту досить важкі та вимагають щоденної практики, до якої діти ще не привчені. Учні та їх батьки не розуміють і не бачать кінцевих результатів. Заняття на будь-якому музичному інструменті, в тому числі й на гітарі, домрі, баяні, певною мірою складніші, ніж заняття в інших галузях мистецтва, наприклад, у малюванні, танцях, де дитині легше проявити творчість і побачити конкретний результат своєї роботи. Важливо допомогти учням виявити ступінь свого таланту, адже далеко не завжди масштаб талановитості виявляється в перші роки навчання.

Для підтримки інтересу до занять необхідно підвищувати мотивацію учнів різними способами, наприклад, брати участь у різних конкурсах гри на народних інструментах. Так, учні мого класу брали участь в обласних, всеукраїнських і міжнародних конкурсах, що

надало їм унікальної можливості не тільки виявити свій артистичний потенціал, перевірити відповідність свого виконавського рівня світовим конкурсним стандартам, але й отримати особистий професійний досвід.

Для успішного вирішення проблеми мотивації учнів викладачеві треба застосовувати весь спектр відомих заходів. Вибір репертуару з урахуванням бажань учня відіграє в цьому питанні не останню роль. Слід пам'ятати про те, що ні за яких обставин не можна йти на повіді в учнів, які мають поганий смак або сумнівні музичні пристрасті. Тому одна з найважливіших і найскладніших завдань педагога полягає в тому, щоб прищепити учням хороший смак, щоб вони отримували справжнє задоволення від виконання класичної музики і полюбили її, але при цьому не відбити в них бажання грати на гітарі, домрі, бандурі...

Підвищенню інтересу до занять сприяють концертна діяльність і ансамблева практика. Під моїм керівництвом створено ансамбль народних інструментів, дуети, тріо, які постійно виступають у концертах школи.

Загалом заняття учнів у музичній школі, як правило, мають професійну спрямованість. Випускники мого класу Васенко Тетяна, Васенко Віталіна, Мельник Вікторія, Гошко Аміна та Руденко Катерина поєднали свою долю з мистецтвом і вступили до вищих музичних навчальних закладів України.

Отже, в кожного учня повинна бути сформована не епізодична, а внутрішня мотивація, справжній інтерес до гітари, домри. Слід пам'ятати, що справжня мотивація учнів формується постійно, на всіх етапах цілісного педагогічного процесу та стосується абсолютно всіх його аспектів. Музична школа має навчати не тільки виконавській майстерності, але й прищепити любов до музики. Поки що наші учні не стали такими відомими, як Бетховен, Ріхтер, Ойстрах, але вони вміють слухати й розуміти музику, любити її всією душею. І тільки той викладач, який обожає свій інструмент, свою роботу, дітей, виявляє креативність здобуде позитивний результат.

#### **Список використаних джерел:**

1. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. Ленинград: Музыка, 1974. 337 с.
2. Петрушин В. И. Музыкальная психология: учебное пособие и практикум для профессионального образования. 4-е изд., перераб. и доп. Москва: Изд-во Юрайт, 2019. 380 с.
3. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. Москва: Издат. Центр «Академия». 2003. 368 с.

УДК 78.071.5:780.6

*Ірина Мельник, Людмила Март'яян,  
Хорольський ПСМНЗ  
(дитяча музична школа) (м. Хорол)*

### **ФОРМУВАННЯ В УЧНІВ МОТИВАЦІЇ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ**

Головною метою сучасної школи є створення умов для розвитку і самореалізації кожної особистості. Тому важливим завданням має бути підготовка школярів до систематичного і цілеспрямованого навчання, якому сприятиме позитивна мотивація.

Проблеми мотивації навчання учнів як засобу досягнення результативності навчального процесу висвітлено у працях відомих вчених (Я. Корчак, А. Макаренко, С. Русова, В. Сухомлинський, К. Ушинський та ін.) [1; 3; 4], які акцентували увагу на використанні в змісті навчального матеріалу життєвих ситуацій, на збереженні природної допитливості дітей, розширенні внутрішньої свободи мотивації дитини.

*Мета статті* – розкрити мотиваційний аспект навчальної діяльності юних музикантів.

Мотиви (від лат. *moveo* – рухати) – це спонуки людської діяльності. Мотиви виконують спонукальну, спрямувальну, контролювальну, регулювальну функції. Умотивованість навчальної діяльності, за Р. Немовим, – це «психологічна характеристика інтересу учня до засвоєння знань, до набуття певних умінь і навичок, до власного розвитку» [5, с. 294].

Формування мотивів навчання – це створення умов для появи внутрішніх спонукань до навчання. Учитель має так організувати навчальний процес, щоб зацікавити дітей, розвивати допитливість, викликати бажання вчитися. Навчальний матеріал повинен стимулювати мислення учнів, поставлене завдання – підштовхувати до пошуку шляхів його розв'язання.

Як відомо, навчальна діяльність школярів спонукає цілим комплексом мотивів, одним із яких є інтерес. На думку Г. Щукіної, саме він робить учня «відкритим» для навчання. О. Савченко розглядала інтерес як дійову спонуку до діяльності [1]. Практика свідчить, що завдяки його спонукальній силі учень прагне поглиблювати знання, підвищувати рівень виконавської майстерності. Проблема захоплення, як стверджував Д. Кабалевський, – одна з фундаментальних проблем всієї педагогіки. «Її вміле вирішення є важливим для успішного проведення занять із будь якого шкільного предмету. Але особливе значення вона має в галузі мистецтва, де без емоційної захопленості неможливо досягнути відповідних результатів» [2, с. 14]. Відомий педагог В. Сухомлинський найважливішу мету уроку вбачав у тому, щоб запалити в маленькій людині вогник жадоби пізнання [4].

Педагогу-інструменталісту особливо важливо постійно плекати живий інтерес учня до музично-виконавської діяльності, адже за умов його відсутності школяр згодом втрачає бажання вчитись. Інтерес викликає задоволення від процесу гри на інструменті. Тільки завдяки інтересу, на думку Я. Коменського, учень «горітиме бажанням навчатися, не лякаючись ніяких труднощів, ... мало того, він не уникатиме праці, він навіть шукатиме її, і не лякатиметься напруження зусиль. Він поставить собі за мету не щось посереднє, а найвище, постійно намагатиметься чогось навчатися, якщо відчуватиме, що йому чогось бракує, постійно шукатиме в кого навчатися, в усьому змагаючись із своїми товаришами» [3, с. 137].

Великий спонукальний вплив на учня мають позитивні емоції, отримані від навчально-виконавської діяльності. Виховання правильної мотиваційної спрямованості у класі спеціального інструменту повинно супроводжуватися впливом на емоційну сферу школяра, оскільки почуття відіграють мотивуючу роль у процесі його діяльності.

Емоції, необхідні для мотивації учня,

- позитивні емоції, пов'язані з навчально-виконавською діяльністю;
- позитивні емоції, зумовлені атмосферою доброзичливості у класі, емоційною взаємодією, творчою співпрацею вчителя та учня;
- позитивні емоції від ознайомлення з новим музичним матеріалом, який захопив учня;
- позитивні емоції, що виникають при оволодінні учнями новими виконавськими способами, подоланні труднощів, вирішенні складних виконавських завдань;
- позитивні емоції, пов'язані з досягненням успіхів у навчанні та виконанні музичних творів.

Усі названі емоції створюють атмосферу емоційного контролю в класі. Наявність такої атмосфери необхідна для успішного навчання гри на інструменті. Отже, мотиваційні й емоційні моменти навчання взаємопов'язані.

Велике значення в мотивації учнів ДМШ відіграє оцінка. Для формування позитивної мотивації навчання важливо, щоб у ході оцінювання вчителем роботи учня був її якісний аналіз, підкреслювання позитивних зрушень в оволодінні знаннями та виконавськими вміннями, виявлення причин недоліків, а не лише їх констатація. Якісний аналіз має

спрямовуватися на формування в учнів адекватної самооцінки результатів навчання. Розвинена самооцінка згодом підвищує вимогливість учня до себе та відповідальне ставлення до навчання, а також впливає на підвищення рівня його мотивації.

Дії контролю й оцінки тісно пов'язані між собою. Їх виконання передбачає увагу учня до своїх виконавських дій, до розгляду їх особливостей з точки зору визначеного результату.

У розвитку мотивації навчання учнів молодших класів суттєве значення має мотив досягнення успіху, який розглядається як прагнення людини досягати значних результатів, успіхів і майстерності в діяльності. Рівень мотивації досягнення в майбутньому має дуже важливе значення, бо успіх у музично-виконавській діяльності залежить не лише від здібностей і знань, а й від мотивації.

На думку С. Занюка, суб'єкт із сильним мотивом досягнення характеризується наполегливістю в досягненні мети, прагненням до постановки відповідних цілей, незадоволеністю отриманим результатом [4]. Для нього головне в житті – це переживання радості, успіху внаслідок досягнення високих результатів. Суб'єктивна цінність і привабливість успіху в діяльності – це важливий чинник, який визначає мотивацію досягнення.

За Р. Немовим, у молодшому шкільному віці закріплюється і стає стійкою особистісною рисою мотивація досягнення. Мотив досягнення успіху сприяє більшим досягненням і вважається більш сприятливим для особистісного розвитку [5]. Формування цього мотиву відбувається саме в молодшому шкільному віці переважно в ході навчальної діяльності. Це є головною особливістю мотиваційної сфери молодшого школяра з точки зору новоутворень особистості: схвалення з боку дорослих, прагнення отримати високу оцінку.

Учні, які досягли успіху в навчально-виконавській діяльності, мають отримати схвалення за дії, спрямовані на досягнення поставленої мети. Виконавський успіх маленького музиканта є показником якості його інструментальної підготовки. Він детермінує постановку нових завдань, зміцнення віри у свої виконавські можливості, очікування нової радості та задоволення від процесу й результатів творчої виконавської діяльності. Завдання вчителя полягає в тому, щоб дати кожному із учнів можливість пережити радість досягнення успіху, усвідомити свої можливості, повірити в себе.

Отже, на основі аналізу наукової літератури, існуючої практики музичної підготовки школярів, ми виділили такі умови формування навчальної мотивації учнів молодших класів: використання особистісно-орієнтованого цікавого музичного матеріалу; формування допитливості та пізнавального інтересу; стимулювання емоційного задоволення від процесу гри на інструменті; формування адекватної оцінки власних виконавських зусиль; використання різних способів педагогічної підтримки; виховання відповідального ставлення до навчання; створення атмосфери співпраці та творчої взаємодії з учнем.

Ефективність навчального процесу, в основу якого покладено прогресивні ідеї сучасної освіти має досягатися шляхом формування внутрішньої мотивації навчання вже з молодшого шкільного віку. Мотиви навчання сприяють розвитку волі учнів, виробленню вмінь самостійно ставити навчальні цілі, планувати свою діяльність, прогнозувати результати.

#### **Список використаних джерел:**

1. Бланк Т. В. Формування позитивної мотивації як фактор успіху навчальної діяльності молодших школярів. *Початкове навчання та виховання*. 2009. 16/18. С. 2-9.
2. Кабалевський Д. Б. Воспитание ума и сердца: Кн. для учителя. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Просвещение, 1984. 204 с.
3. Коменский Я. А. Большая дидактика. Москва: Педагогика, 1986. Т. I. 197 с.
4. Маркова А. К. Формирование мотивации учения в школьном возрасте. Москва: Просвещение, 1983. 96 с.
5. Немов Р. С. Психология: в 3 кн. Кн. 2: Психология образования. Москва: ВЛАДОС, 2000. 294 с.



## МУЗИКА І МОВА

Дитина, не знаючи літер, може розмовляти, висловлювати свої думки та бажання, спілкується з дорослими, і вони розуміють її. Завдяки цьому спілкуванню дитина розвивається, вчиться новому. У музиці цей процес працює навпаки. Якщо в розмовній мові дитина придумує свій стиль, її хвалять, направляють, у музиці це не дозволено. Після багатьох років занять нам доводиться шукати свій стиль. У музиці ми рухаємося в зворотному напрямку, думаємо про неї так само. Якщо музика – дійсно мова, ми повинні обходитись з нею, як з мовою.

Існує безліч шкіл, літератури, що допомагають вивчати музику. Але основна частина матеріалу пов'язана з вивченням нот. У статті розглядаються інші аспекти музики. Її *мета* – аналіз дев'яти складових музики (артикуляція, техніка, відчуття, динаміка, тон, ритм, фразування, простір, слухання), їх роль і взаємодія.

Життя доводить, що в складних умовах, в умовах, що постійно змінюються, найкраще орієнтується, приймає рішення, працює людина творча, гнучка, креативна, здатна до генерування і використання нового (нових ідей і задумів, нових підходів, нових рішень). Творчість не виростає на порожньому місці, творчість – властивість, як правило, професіоналів своєї справи, які ефективно працюють у відповідній галузі. Вона ґрунтується на розвинених мисленні, уяві, інтелекті [2, 237].

Під творчістю розуміється, передусім, процес створення нового, корисного продукту. За обсягом принципової новизни результату розрізняють чотири рівні творчості. Найвищий рівень характеризує процес творчості, який приводить до принципово нового результату, нового для всього людства, а може, нового й у космічному масштабі. Це твори геніальних письменників, художників, композиторів, винаходи та відкриття, які перетворюють життя людини й людства в найрізноманітніших напрямках (від атомної бомби до пеніциліну). Зрозуміло, що творчість такого рівня (абсолютна, об'єктивна новизна продукту творчості) властива досить вузькому колу творців-геніїв, є прерогативою еліти людства [2, с. 237].

Беззаперечно, до прояву найвищого рівня творчості варто віднести таке явище, як музика. Музика (з гр. – мистецтво муз) – мистецтво організації музичних звуків, насамперед у часовій (ритмічній), звуковисотній та тембровій шкалі. Музичним може бути практично будь-який звук з певними акустичними характеристиками, які відповідають естетиці тої чи іншої епохи, та може бути відтвореним. Джерелами такого звука можуть бути: людський голос, музичні інструменти, електричні генератори тощо [4].

Психофізіологічною основою здатності сприйняття музики є слух, що дозволяє сприймати звуки частотою від 20 Гц до 20 кГц і гучністю до 100 дБ. Музику можуть сприймати і глухі люди, відчуваючи вібрацію власного тіла, це відчуття може бути підсилене, якщо особа тримає порожнистий, резонуючий об'єкт.

Музична психологія виділяє декілька стадій сприйняття музики – від початкового ознайомлення до логічного засвоєння і емоційного переживання, а також виділяє області свідомого і несвідомого при сприйнятті музики [5, 23].

Музика — це мова, тобто це спосіб спілкування, можливість висловити те, що ми думаємо, відчуваємо, можливість вести бесіду, висловлювати ідею. Важлива не сама мова, а те, що можемо сказати з її допомогою. Музика і мова – це тотожні поняття.

Мову ми вивчаємо з дитинства, ми не вчимо правила, вправи, будучи малими – ми просто знаходимося під її впливом. Діти в ранньому дитинстві імпровізують мовою, не знаючи що таке іменник, прикметник. Дитина не знаючи літер, може розмовляти,

висловлювати свої думки та бажання, спілкується з дорослими, і вони розуміють її. Завдяки цьому спілкуванню дитина розвивається, вчиться новому.

У музиці цей процес працює навпаки. Дитина починає вивчати музику значно пізніше, аніж мову. Її вивчення розпочинається з *нот*. Адже як в розмовній мові, ноти – це букви, слова; короткі музичні звороти – фрази, словосполучення; музичні періоди – речення; музичні частини – історії. Але вивчення музики в школі, як правило, обмежується вивченням нот, таких предметів, як сольфеджіо (розвиток слуху), елементарна теорія музики (вчить музичну будову) тощо. Все це безпосередньо пов'язане з нотами. Різні музичні підручники, відео та аудіо-школи, в першу чергу, також пов'язані з нотами.

Спробуємо визначити інші складові музики. Сюди беззаперечно відносяться: артикуляція, техніка, відчуття (емоції, настрої, динаміка, грав, он (тембр), фразування, простір (паузи), слухання.

*Артикуляція* – це акцентування окремих нот – сильної долі, виконання інших – слабких долей; створення таким чином певного ритму. Можна грати різні ноти, але якщо в них немає певного порядку, ритмічної ідеї, певного зв'язку (тобто артикуляції) – це буде абсолютно безглуздий набір нот, що немає з музикою нічого спільного. Людська мова має артикуляцію, наголос на певні звуки, інші протяжні звуки, паузи між словами, коми, крапки, знаки запитання, оклику... Оскільки музика – це мова, тільки міжнародна, то артикуляція відіграє надзвичайно важливе значення. Вона надає музиці порядок, цілісність, оживляє її. Одна людина розповідає свою історію непереконливо, нецікаво; інша – емоційно, захоплююче, зрозуміло. Звичайно ж ми будемо слухати другу історію. Так само натхненною, індивідуальною гра на інструменті чи спів не можуть бути без артикуляції [7].

Щоб передати емоції, переживання мовою музики, крім артикуляції потрібна *техніка* гри на інструменті, чи техніка співу (тобто володіння інструментом). Для цього існує наука про постановку рук чи голосу, набір технічних гам, вправ, етюдів, п'єс, вивчення різних прийомів гри. Техніка розвивається, вдосконалюється, змінюється протягом творчого життя музиканта, доповнюється новими можливостями та засобами. Достойний технічний арсенал дозволяє виконавцю витонченіше передати наміри композитора, інтерпретувати твір по-своєму, та висловлювати свої музичні думки індивідуально, витончено, красиво та цікаво. Хороша техніка дає можливість виконавцю користуватись усіма переліченими складовими музики (артикуляція, тон, динаміка, фразування), вона допомагає висловлювати свої думки звуками. Але одної техніки занадто мало. Для того, аби правильно використовувати техніку, потрібні відчуття (емоції, настрої, переживання, грав) [7].

*Відчуття* – це наступна складова музики. Щоб розповісти свою історію мовою музики, потрібні відчуття, які ми переживаємо. Тоді музиканту є, що сказати. Якщо людина глибока і має свої відчуття, переживання, вона має свою історію, яку може розповісти слухачеві. Завдяки індивідуальності виконавець є цікавим для своєї аудиторії. Відчуття – це основна вимога творчого процесу, те, що виховує в музиканта почуття граву, того стану, без якого музика не народжується.

«*Грав* – це стан безперервного ритмічного відчуття або свінгу, який створюється від взаємодії ритм-секції (бас і барабани)» (В. Вутен). Грав – це рушійна сила в будь-якій музиці (народній, джазовій, роковій, класичній). У кожному жанрі свій грав, свої закони його створення та існування. Це відчуття дається людині від природи, але виховується і вдосконалюється з досвідом та оволодінням різними техніками ритму, пульсації. Грав це те, що змушує нас реагувати на музику, рухатись, танцювати, співати, не бути байдужими до музики. Залежно від того, чи музика звучить тихо чи голосно – вона діє на нас як гіпноз, якщо в ній є ті вібрації та відчуття, що називаються гравом [7].

*Динаміка* – це поняття, пов'язане з відтінками гучності звучання в музиці: від дуже тихо (pp) до дуже голосно (ff). Динаміка є важливим виражальним засобом, здатним впливати на сприймання музики, викликати різні асоціації в слухачів. Музика, яка немає динаміки, не здатна довго утримувати увагу аудиторії. Якраз різна динаміка (від піано до форте) дає музиці життя, емоції, викликає інтерес та увагу в слухачів. А це означає, що

відбувається зв'язок виконавця та аудиторії, обмін емоціями, енергетикою. Це підсилює ефект дії музики на всіх учасників даного процесу. Людська мова є живою завдяки динаміці та індивідуальною залежно від темпераменту, характеру, настрою, фізичного та духовного станів. В музиці динаміка має ту саму дію, тільки ще з більшою силою.

*Тон (тембр)* – це забарвлення звука. Кожна людина є індивідуальною. В музиці індивідуальність це те, що цінується найдужче. Тон (тембр) – одна з основних складових індивідуальності. Тембр дається виконавцю природою та фізіологічними даними, але ця якість розвивається і направляється в потрібне русло залежно від «смакових якостей» виконавця. «Хороший смак» – дуже цінна якість, яка дозволяє музиканту отримати цікавий звук, тембр, манеру. І це дуже сильні аргументи. Інколи кілька простих нот мають магічну силу. Завдяки цим якостям поняття хорошого звуку (тону) цінується серед музикантів, і для цього вони купують дорогі інструменти, технічні прибори (сучасні інструменти потребують підсилення передачі звуку). Важливо розумітись на цьому і мати «хороший смак» [7].

*Ритм* це оформлення музики в часі. В музиці використовується таке – поняття, як метро-ритм. Він має виражальні та можливості, які пов'язані з особливостями нашого організму та рушійними процесами в природі. Все, що пов'язане з рухом (нашим власним чи природнім), може мати художнє відображення в метро-ритмі (наша ходьба, спів птахів, мова людини, хвилі моря...). Існують сильні та слабкі доли метроритму, що утворюють різні розміри. Трактуватись мелодія може в простих розмірах (2/4, 3/4, 4/4) і буде мати різний колорит. Сьогодні в джазі популярні складні, змішані розміри (5/4, 7/4, 9/4, 11/8). Вони надають музиці особливе, незвичне звучання. Людська мова теж має свій метро-ритм, темп. Її можна оформити на нотному папері. Чиясь розповідь буде дуже мелодійною, красивою, у розмірі 3/4, 4/4, інша – напруженою, схвильованою, в розмірі 7/8, 9/8. А хтось розмовляє повільно, задумливо, у розмірі 2/2, 3/2. У ритмічному розвитку звука важливе значення має *темп*, що вказує на точну тривалість звуків. Наприклад звучання одної четверті в темпі *Andante* дорівнюватиме 76 ударів за хвилину, а в темпі *Allegro* – 152 удари. За допомогою цих позначень передаються художні наміри композитора [7].

У людській мові є наголоси на певні слова та букви, крапки, коми, знаки оклику, запитання... Вони існують для того, аби легше та точніше висловлювати свою думку в розмові. *Фразування* в музиці – це ті самі крапки, коми, висловлення мовою музики відчуттів, переживань та ідей. Музичне фразування допомагає висловити тривогу короткими, рваними фразами; спокій – монотонними, одноплановими музичними лініями в малому нотному діапазоні; радість – стрибкоподібними квартовими та секстовими фразами. Фразування допомагає виробити індивідуальний стиль. Воно має дві складові: ритмічну та мелодичну.

Фраза залежить від ритмічного малюнку і звуковисотності нот, що відповідають цьому ритму. Вона може бути довгою, короткою чи середньою. Поєднання таких фраз дає різні поєднання в музиці. Первинною у фразі є ритмічна основа, звуковисотність додає забарвлення. Фразування в музиці працює за принципом людської мови, допомагає бути оригінальним і неповторним.

*Простір* у музиці – це напевно сама проста і магічна річ. Якщо б не було пауз, ми не змогли б відділити одну ноту від іншої. В природі кожна річ відділяється від іншої простором. В музиці простір це те, за допомогою чого вона дихає, а значить живе. Дуже важливо, щоб простору в музиці було достатньо. Паузи дозволяють слухачеві почути, оцінити та зрозуміти значення зіграних нот. Лише дуже досвідчені музиканти володіють почуттям простору в музиці, майстерно використовуючи паузи створюють певний стан, малюють образи, творять картини. Ця, на перший погляд проста складова музики, має надзвичайно чарівну дію [7].

Однією з найважливіших складових музики є *слухання*, вміння чути, відчувати. Усі вищезгадані складові втрачають свій зміст якщо музикант не володіє останньою — вмінням чути та розуміти ідею, забарвлення, настроїв та суть музики чи партнерів, які стоять поряд. Вміння чути містить у собі такі поняття як толерантність, смак, інтелект, культура виконання

та інші елементи музики. Вміння слухати і чути – це основна і найважливіша якість музиканта. Завдяки йому оволодівши техніками виконання, знаннями про гармонію, мелодію, стилі, музикант може стати справжнім професіоналом та розмовляти мовою музики цікаво, індивідуально та переконливо.

Засвоєння музичної культури та створення цієї категорії мовлення можливе лише за музичної активності індивідуума. Музична педагогіка виділяє три види творчої музичної діяльності, з яких складається інститут музичної культури – це діяльність композитора, виконавця і слухача. Мова музики передбачає всі ці види діяльності. «Емоційно естетичний зміст, що існує у свідомості композитора, знаходить своє висловлення мовою музики шляхом кодування в музичній мові» [3, с. 58].

Отже, крім знань про ноти, мелодію, акорди та гармонію в музиці існують як мінімум ще дев'ять складових: артикуляція, техніка, відчуття, динаміка, тон, ритм, фразування, простір і слухання. Лише той виконавець, який володіє усіма вищевказаними поняттями, може створювати справжню музику, яка впливає на нас духовно та фізично, робить нас кращими. Лише та музика, яка містить в собі ці елементи, живе довго та надихає.

#### **Список використаних джерел:**

1. Психологія: Підручник / Ю.Л. Трофімов, В.В. Рибалка, П.А. Гончарук та ін.; за ред. Ю.Л. Трофімова. 5-те вид., стереотип. Київ: Либідь, 2005. 560 с.
2. Рудницька О.П. Формування музичного сприйняття в системі розвитку педагогічної культури майбутнього вчителя: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.01. Київ, 1994. 431 с.
3. Словник музичної термінології / НАН України, Ін-т енциклопедичних дослідж. НАН України. К.: Інститут енциклопед. досліджень, 2011. 112 с.
4. Холопова В.Н. Область бессознательного в восприятии музыкального содержания. Москва, 2002. 230 с.
5. Шабутін С., Хміль С., Шабутіна І. Зцілення музикою. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. 300 с.
6. Victor Wooten "Groove Workshop"(Video school) Hudson Music LLC 2008.
7. Виконавське музиканство: Енциклопедичний довідник / укл. М. А. Давидов. Луцьк: Волинська обласна друкарня; Київ: Нац. муз. академія України ім. П. Чайковського, 2010. 399 с.

УДК 78.071.5:159.954

*Ніна Одинець,  
Чутівська дитяча музична школа  
(сmt. Чутове)*

### **ВИХОВАННЯ В УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ ОСНОВ ТВОРЧОСТІ**

Пошук інноваційних музично-педагогічних технологій, спрямованих активно впливати на формування естетичної культури учнів, обумовлений упровадженням у практику роботи закладів мистецької освіти нової концепції основ творчості. У зазначеному контексті набуває актуальності вдосконалення виховання основ творчості з учнями на уроках музичного мистецтва.

Питання виховання в учнів мистецьких шкіл основ творчості на уроках музичного мистецтва досліджувалося зарубіжними та вітчизняними музикантами – виконавцями та педагогами (Г. Нейгаузом, О. Клімовим, В. Петровим, Л. Ацер, М. Лисенком та ін.).

Кожний виконавець повинен оволодіти низкою професійних якостей, технічною майстерністю, музичним мисленням, здатністю яскраво, емоційно сприймати художній твір, умінням зосереджуватись на глибокому внутрішньому слуханні, сильною уявою, щирим бажанням творчо втілювати задум композитора та передати його слухачеві.

Виконавець повинен вміти керувати творчим естрадним самопочуттям, мати високий інтелектуальний рівень, загальну культуру та спеціальну культуру, пов'язану зі специфікою домрового виконавства.

Усі перераховані компоненти тісно пов'язані між собою. Відсутність якогось з них неминуче позначається на виконавській творчості. Тому в роботі з учнями викладач повинен виховувати загальну культуру, навчити їх розуміти, знати, відчувати, аналізувати та оцінювати музичні явища. Викладач повинен ввести учня в світ музики, відкрити перед ним її естетичну цінність, прищепити музичну культуру, виховати слух, навчити учня висловлюватися засобами свого інструменту, оволодіти необхідним рівнем виконавської майстерності.

Обов'язково потрібно виховувати в учнів такі якості виконавця, як воля до втілення музики та прагнення до спілкування зі слухачами, з метою музично-художнього впливу на його свідомість та підвищення його духовності.

У виконавській діяльності домриста досить важливу роль відіграє уявлення. Формуються і вдосконалюються уявлення на основі відчуттів та сприйняття, завдяки здібності організму зберігати та узагальнювати їх наслідки. Сумісні дії музично-слухового, зорового та дотиково-рухового уявлення досягають високого рівня досконалості. У цьому випадку домрист може при перегляді нотного тексту музичного твору уявити музику, уявити рухи пальців лівої руки, уявити тембр звука, знайти необхідні штрихи. Через уявлення може виникнути виконавський план твору, скластись музично-виконавський образ.

Великий вплив на характер виконання справляють емоції людини. Позитивні емоції спонукають до діяльності, мобілізують волю, енергію, сприяють зосередженості уваги. Технічні складності долаються легше, коли присутнє емоційне захоплення, і гальмуються – при байдужому відношенні.

Емоції важко піддаються керуванню, але завдяки тому, що цей процес пов'язаний з діяльністю кори головного мозку, людина за допомогою свідомості та волі здатна оволодіти своїми емоціями.

Емоції активізують діяльність багатьох систем організму, у тому числі, слухові, зорові, рухові. А це в свою чергу сприяє виникненню особливого стану, який зветься домінантою. У творчості музиканта вона є вирішальним фактором. Від неї залежить свідомість, увага, зосередженість. Творча домінанта – це натхнення, при якому під час гри домриста з'являється яскравість, коли всі технічні труднощі виконуються легко.

М. Рубінштейн стверджував «Механічна вправа залишається безглуздою, якщо в ній не працює в найпершу чергу Ваша голова» [2, с. 210]. Гра на домрі – це розумова праця, адже всіма рухами людини керує головний мозок. В основі музичної професійної пам'яті лежать музично-слухові сприйняття і уявлення. З усіх видів пам'яті велике значення мають слухова, рухова, логічна та зорова. Усі ці види пам'яті в музиканта значною мірою залежать від розвитку слуху, почуття ритму, здібності емоційних переживань, розвитку технічних навичок і повинні розглядатись у їх повній єдності.

Піаніст Гальстон сказав: «Музична пам'ять уподібнюється до ліфту, що висить на кількох тросах, якщо якийсь із них обірветься, то про запас лишаються кілька інших» [3, с. 35]. Виконавська музична пам'ять потребує безперервного тренування. Дуже важливо фіксувати увагу учня не на можливості забути, а на проблемі раціонального запам'ятовування.

Увага – це концентрація думки, активність, спостережливість. Робота домриста над технічними труднощами, шліфування штрихів, якість звука, фразування – вимагає уваги. Увагу потрібно розвивати з перших уроків навчання. Слід пам'ятати, що від зосередженості уваги залежить якість виконуваного музичного твору.

Увага залежить від волі, без якої музикант ніколи не сформується як виконавець. Воля повинна бути обов'язково присутньою в домашніх заняттях і в сценічних виступах. Відсутність волі навіть при відмінних музичних даних завжди заважає формуванню музиканта.

Для домристів кожний виступ на естраді – це ризик. Це пов'язано з притаманною цьому інструменту специфікою звуковидобування та порушення координації рук.

Всі описані напрямки повинні бути об'єднані таким загальним поняттям, як формування виконавської творчості. Робота виконавця повинна мати цілеспрямований характер. Не обов'язково ставити перед собою величезні цілі, виконання якогось маленького завдання – завжди буде просуванням вперед.

У питанні виховання основ інтерпретаторської творчості кожному домристові потрібно робити особливий акцент на власний слух та уяву, адже творчість виконавця – це бачення та уявлення того, що приховане за авторським текстом. Г. Нейгауз писав: «Музикант повинен вчитися пізнавати те невидиме, що об'єднує зовні розділені ноти, групи, періоди, розділи та частини в органічне ціле... Саме поміж рядків прихована в літературі, як і в музиці, справжня думка мистецького твору» [3, с. 7]. Необхідно вміти уявляти собі, які способи, яку динаміку, який штрих обрати для того, щоб музика ожила, зазвучала по справжньому. Тобто, необхідний пошук, а пошук це і є творчість.

#### **Список використаних джерел:**

1. Ауэр Л. Моя школа гри на скрипке. Москва: Музыка, 1965. 120 с.
2. Геліс М. Методика навчання гри на домрі. Київ: Музична Україна, 1988. 44 с.
3. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Москва: Музыка, 1987. 241 с.
4. Лисенко М. Школа гри на чотирьохструнній домрі. Київ : Музична Україна, 1967. 88 с.

УДК 78.071.5:781.65

*Олександр Опошнян,  
Полтавська міська школа мистецтв  
«Мала академія мистецтв» імені Раїси Кириченко  
(м. Полтава)*

### **ІМПРОВІЗАЦІЯ: ВІД УЧИТЕЛЯ ДО УЧНЯ**

*Мета* цієї статті полягає у викладенні основ, що дозволяють навчитися мистецтву музичної імпровізації. Існує думка, що той, хто імпровізує або грає джаз – особливий. Особливість таких людей полягає лише в мудрому розподілі часу в процесі навчання навичок ремесла. До інструментів ремесла відносяться звукоряди, акорди, патерни, уривки з різних музичних творів, пісні (стандарти і оригінали), розвиток слуху, прослуховування записів у виконанні класиків джазу і все, що може зробити внесок у становлення різнобічного музиканта ...

Мова джазу та його своєрідність постійно розвиваються. Щоб стати частиною джазового руху, необхідно прийняти його мінливий характер. За останні 85 років джаз зазнав чимало змін і досі знаходиться в процесі еволюції. Із кожним поколінням джазових музикантів привносяться нові унікальні ідеї, відчуття, звучання, що, урешті-решт, виражається у зміні даного жанру.

Основними складовими музики є звукоряд, акорди, мелодія, ритм і гармонія. Мета джазової освіти полягає в закладенні основ, необхідних у процесі навчання джазу або імпровізації. Джазовий музикант – миттєвий композитор! Мелодії, які добувають із інструментів, перш ніж відтворюватися, народжуються в голові. Різниця між імпровізатором і традиційним композитором полягає в тому, що джазист не має гумки для моментального виправлення своїх помилок. Джазові музиканти довго і наполегливо працюють над тим, щоб їхнє тіло і розум стали прийнятним засобом для вираження у звуках інструменту уявних музичних ідей, мелодій.

Працюючи з гамами, акордами (арпеджіо), тональностями, вдається досягти уміння витягати ідеї, що ховаються в куточках свідомості. Відразу ж слід намагатися грати те, що

відтворюється внутрішнім слухом: можна заспівати мелодію про себе чи вголос, а потім підібрати її на інструменті. Саме так діє музикант у процесі імпровізації.

Гра на інструменті вимагає дисципліни. Заняття мають бути постійними, причому імпровізація повинна бути їх невід'ємною частиною. Слід грати все, що звучить у голові, по телевізору, радіо тощо. Це розвиває слух, привчає ментально направляти пальці на необхідні ноти. Поступове тренування слуху допоможе по-справжньому чути музику і всі складники кінцевого продукту. Старий міф, який говорить «або дано, або не дано», – чистої води міф, заснований на нездатності (небажанні) тих, хто вміє грати, вербально ділитися своїми вміннями з тими, хто думає, що не в змозі цього навчитися.

Музичні інструменти – це пристрої, які вимагають вивчення. Вони менш здатні передавати ідеї, що народжуються в голові у виконавця. І, зрозуміло, той, хто краще підготовлений технічно, точніше передає на інструменті власні музичні думки. Класики джазу звучать інакше, адже вони мають у своєму розпорядженні величезну кількість різних засобів (лади, акорди, патерни, ідеї). У відкритті нових звуків допоможе система ладів. Працюючи, виконуючи вправи, можна отримати основу для виконання музики будь-якого стилю. «Джаз – це свобода», – сказав Телоніус Монк. Багаторазове програвання різних уривків мелодій, гам і акордів, повинно приводити до більшої експресивності творчості, а не навіювати нудьгу.

Із чого починається імпровізація? Багато хто починає грати на слух (дозволяючи своєму внутрішньому музичному слуху спрямовувати вибір тих чи інших нот і ритмів). Цей метод доводилося використовувати більшості джазових музикантів (до 1965 року) у процесі вдосконалення своєї майстерності. Даний спосіб зміцнює слух, у зв'язку з чим є надзвичайно важливим. Кожному виконавцю слід щодня приділяти час грі на слух. Чим швидше вдасться натренувати слух розрізняти звуки, тим швидше це вміння переросте у здатність складати музику. Використовуючи власний слух і знання необхідних ладів і акордів, виконавець відчує себе набагато комфортніше в скоєнні перших кроків у імпровізації.

Важливо не зупинятися на відточуванні вправ, забуваючи про імпровізацію. Навіть якщо виконавець використовує кілька нот лада, вже треба починати імпровізувати. Не варто відкладати на той час, коли програвання гами буде виходити краще.

Утім, те, що виконавець вправляється в гамах, акордах, патернах, не означає, що він буде звучати потужно і механічно. Джазова традиція заснована на прослуховуванні. Прослуховування джазових звукозаписів повинно бути невід'ємною частиною щоденного відточування кожним музикантом своєї майстерності. Не тільки тому, що прослуховування несе задоволення, але ще й тому, що із записів можна взяти величезну кількість різних музичних ідей і вкрапляти їх у своє соло.

Мати хороший слух – означає чути характер лада або акорду, тобто відрізняти мажор від мінору, визначати характер мінору, чути пентатоніку, зменшений цілотонний лад і т. д. ; це означає здатність чути фортепіано, басиста, соліста окремо і в ансамблі. Існує безліч рівнів слуху. Деякі можуть чути. Інші можуть чути по-справжньому! А хтось, здається, може відразу зрозуміти все, що звучить, і заспівати або зіграти фразу слідом за солістом.

У розпізнаванні тоніки дуже корисний хроматичний камертон, особливо в умовах відсутності фортепіано або вашого інструменту. Його можна носити з собою і тренувати слух «на ходу». Нікому невідомо і ніхто не може навіть уявити кількість думок, вкладених кожним джазовим музикантом у свою творчість.

Виходячи з цього, можна сформулювати практичні рекомендації:

1. Грайте хорошим звуком.
2. Нехай фрази звучать природно, навіть коли ви розучуєте лади і вправи.
3. Граючи лади, вправи, патерни, проспівуйте їх про себе.
4. Якщо вправа складна, зіграйте її повільно і поступово прискорюйте темп.
5. Слухайте кожну ноту, яку граєте. Відзначайте ідеї, які спадають вам на думку.
6. Будьте терплячі. Ви не перший, хто помиляється.
7. Грайте вправи і лади з джазовою артикуляцією.

8. Імпровізуйте потроху кожен день. Грайте те, що набігає на думку.

9. Візьміть за правило грати у всіх дванадцяти тональностях.

10. Вивчіть блюз у тональностях Bb і F.

11. Запам'ятовуйте все, що можна. Завжди усвідомлюйте, що ви намагаєтесь зіграти.

Якби музиканти чекали, поки вони досягнуть досконалості, ніхто б ніколи не грав і ніякої музики не було. Грайте на кращих інструментах, які можете собі дозволити, вчіться у кращих педагогів. Використовуйте уяву. Експериментуйте і ризикуйте! Ви заслуговуєте творчості!

Коли ви граєте соло:

1. Не губіться, залишайтеся на своєму місці. Якщо загубилися – слухайте ритм-секцію. У початок нового квадрата барабанщики зазвичай дають удар по тарілках. Якщо взята нота не влучає в тональність, спробуйте взяти на півтон вище або нижче, і так ви зловите акорд. Пам'ятайте, що джазова музика, як правило, розвивається фразами по два, чотири і вісім тактів. У будь-якому випадку початок наступної фрази недалеко.

2. Грайте правильні ноти. Насправді це означає, що треба грати ноти, які ви чуєте своїм внутрішнім слухом, ті, які ви могли б заспівати. Лади і акорди на нотному аркуші перед очима – це тільки опора для вашої думки. Вони не дають музичних ідей, джерело яких – тільки у вашій уяві. Проте, якщо ви вивчите лади, акорди, запам'ятаєте гармонійну сітку, це дасть вашій уяві впевненість. Ваша творчість стане більш природною, тому що відійде страх.

3. Музиці властиві повторення і секвенції. Їх можна почути в усіх стилях і видах музики. Імпровізатору-початківцю часто здається, що якщо він повторить свою ідею, всі це зразу ж помітять, до того ж це недостатньо оригінально і не тішить імпровізаторського егоїзму. Це неправильно! Слухачам необхідні повторення і секвенції, інакше вони не зможуть нічого зрозуміти і запам'ятати. Повторення і секвенції – це клей, який склеює соло і робить його цілісним. Зазвичай фразу варто повторити два-три рази, при цьому ваша інтуїція підкаже вам, повторювати її буквально або зробити частиною секвенції. Це також один із способів слухати чужу музику.

4. Акордові звуки (1, 3, 5 і 7 ступені ладу) відмінно підходять для початку і закінчення фрази. Спробуйте наспівати будь-яку фразу і ви помітите, що несвідомо прямуєте за цим правилом. Адже наші вуха чують насамперед акордові звуки і прагнуть почати і закінчити фразу на них, це природно. Крім того, і нам, і слухачеві це правило дає гармонійну стійкість.

5. Грайте повним, хорошим звуком вашого інструменту або голосу. Нехай вас не збивають лади, складні послідовності акордів або темп: звук – це першорядна річ і перше, що відрізняє і запам'ятовує слухач. Враження від звуку залишається надовго. Тому будьте собою і дозвольте зазвучати своєму голосу або інструменту, адже це головний інгредієнт музичної індивідуальності.

6. Слухайте. Стати хорошим джазовим музикантом та імпровізувати неможливо, якщо не слухати тих, хто творив до вас. Тільки слухання музики дасть вам відповіді на всі ваші запитання. Кожен музикант – результат того, що він слухав. За манерою гри завжди можна визначити джерела, які музикант використав. Всі ми прагнемо до наслідування, і це добре.

7. Кожна людина має здібності до імпровізації – від маленької дитини до пенсіонера. Але для цього потрібно витратити чимало часу, поки пальці не стануть працювати автоматично і передавати музичні думки виконавця. Поступово, завдяки праці та наполегливості, відстань між думкою і пальцями буде все меншою.

Імпровізувати, грати джаз – найприродніший спосіб створення музики. Задовго до винаходу друкарського преса люди виконували музику на різних інструментах і кожен вважався її творцем. З плином століть мистецтво імпровізації поступово поступалося місцем друкованому аркушу. У двадцятому столітті мистецтво імпровізації зберегли джазові музиканти.

Сучасний джазмен вже не такий, якими були його колеги тридцятих, сорокових, п'ятдесятих років минулого століття. Вплив освіти, звукозапису, відеозаписів і джазових фестивалів сприяв поширенню цієї музики серед багатьох людей, і кожен, хто спробує



музикувати, має всі шанси. Протягом багатьох років міф про те, що «це або є, або немає» обговорювався в музичних колах по всьому світу. Тому, хто хотів грати джаз, потрібно було або народитися в музичній сім'ї, або завдяки якомусь везінню потрапити в коло музикантів, у якому він міг би почути останні досягнення і знахідки, розвивати музичний слух, вчитися звучати «по-джазовому».

Час довів, що ці ідеї помилкові. Вони ніколи і не були щирими, хоча так вважали багато музикантів. Коли люди з немусичного середовища, що не мають «джазового» оточення, стали грати цю музику і грати її добре, всім довелося по-новому поглянути на сам процес імпровізації.

Ось деякі з елементів, які зроблять соліста хорошим імпровізатором: величезне бажання імпровізувати; прослуховування джазу в записах і на концертах; метод занять; заняття та імпровізація під акомпанемент ритм-секції (живої групи або мінусовки); самоповага, дисципліна і цілеспрямованість.

Джазові музиканти завжди грали музику, що лунає всередині них. Це не якісь особливі, обдаровані люди, які від народження мають більший талант, ніж всі інші. У них просто більше цілеспрямованості й самодисципліни. Здатність відтворити свої ідеї на інструменті приходить із практикою. Коли ідеї закінчуються – слухайте інших музикантів. Радість від нової музики, разом із роботою уяви, сприяє народженню свіжих музичних ідей.

Зазвичай вчитися імпровізації починають на таких п'єсах, як блюз в Bb або F, *Satin Doll*, *Maiden Voyage* або *Summertime*. У їх темах немає складних ритмів і гармоній, із ними легко освоїтися і почати імпровізувати за гармонічною сіткою.

Ось деякі з вправ, якими займається кожен джазовий музикант.

1. Зіграйте перші п'ять нот кожного акорду (лада).
2. Зіграйте тризвук акорду (1, 3 і 5 ступені ладу).
3. Зіграйте весь лад від першої до 9 сходинки вгору і вниз.
4. Зіграйте септакорд вгору і вниз (1, 3, 5, 7, 5, 3, 1 ступені).
5. Зіграйте нонакорд вгору і вниз (1, 3, 5, 7, 9, 7, 5, 3, 1).
6. Зіграйте вгору весь лад до 9 ступені, а вниз – відповідний акорд арпеджіато.
7. Зіграйте вгору нонакорд арпеджіато, а вниз – відповідний лад.
8. Зіграйте лад вгору і вниз терціями.

Чому викладачі починають навчати студентів з аплікатури, роботи над звуком і ладами? Щоб у творчості була міцна основа. Ваш інструмент розкриває вашу музичну особистість. Транскрипція соло або його уривків – один із кращих способів зрозуміти, чому цей музикант так добре звучить. Аналізуючи його соло, ви можете виявити важливі деталі: з якого ступеня ладу він починає фразу? на якому щаблі ладу він її закінчує? чи використовує він широкий або вузький діапазон (теситуру)? чи використовує він акордові звуки? чи використовує він лади або їх частини? чи є в нього улюблені фрази, навколо яких він крутиться постійно? чи використовує він хроматизми (ноти поза основного ладу чи акорду)? чи використовує він прохідні звуки? чи використовується повторення і як (ритмічно, мелодично, гармонічно)? чи використовує він паузи, тишу? як часто? чи є в цьому якийсь принцип? як побудовано соло? чоло немов розповідає історію або розвивається в якомусь напрямку? чи потрапляють акордові звуки (1, 3, 5) на сильні долі (1 і 3 в розмірі 4/4)? чи використовуються заміни основних ладів і акордів? чи відіграє він фрази в «подвійному» темпі (тобто, чи граються фрази шістнадцятими)? чи використовується блюзовий лад? як часто? чи використовуються секвенції?

Основна потреба кожного справжнього музиканта виразити себе в імпровізації на своєму інструменті. Засобом досягнення цього є джаз. З невеликою допомогою кожен може навчитися імпровізувати і збирати плоди самовираження в музиці.

#### **Список використаних джерел:**

1. Jamey Aebersold. *How to play jazz and improvise*. Режим доступу: <https://www.discogs.com/ru/Jamey-Aebersold-How-To-Play-Jazz-And-Improvise-Vol-1-Book-Cd/release/8978130>

## **РОЗВИТОК САМОСТІЙНОСТІ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ В УЧНІВ МОЛОДШИХ І СЕРЕДНІХ КЛАСІВ**

Музика – це стенограма емоцій. Емоції, які так важко описати, безпосередньо передаються людиною в музиці, в цьому її сила і значення; це мова душі; це область почуттів і настроїв; це – у звуках виражене життя душі. Нема потрібнішого для людей мистецтва, ніж музика. Музичне навчання – це процес передачі та засвоєння музичних знань, вмінь і навичок, передбачених навчальним планом. Воно має на меті оволодіння такими знаннями, вміннями та навичками практичної музично-естетичної діяльності, які б відповідали певному рівню музичної освіти.

Проблемами розвитку музичного мислення присвятили свої роботи Г. Нейгауз «Про мистецтво фортепіанної гри», Е. Тімакін «Виховання піаніста», А. Алексєєв «Методика навчання гри на фортепіано», О. Рафаловіч «Транспонування в класі фортепіано», А. Артоболовська «Хрестоматія маленького піаніста», В. Шульгіна, М. Маркевич «Юним піаністам», М. Глушенко «Фортепіанний зошит юного музиканта», а також баяністи: М. Говорушко «Вопросы музыкальной педагогики», О. Акимов «Професійна школа гри на баяні», В. Самолук, О. Лузан «Баян в контексті музичної культури ХХ ст.», А. Таюкін «Виконання на баяні, традиції та перспективи розвитку», О. Шаров «Баян – акордеон як музичний інструмент» тощо.

Музичне навчання здійснюється як державними закладами, так і недержавними, або приватними установами, фізичними особами. Відповідно до цього музичне навчання поділяється на аматорське та професійне.

Музичне виховання — це процес передачі та засвоєння музичних знань, вмінь і навичок, спрямованих на розвиток та формування музичних нахилів, здібностей, смаку, ідеалів, надихаючих особистість на практичну музично-естетичну діяльність.

Музичне виховання в загальнопедагогічному контексті належить до системи обов'язкової виховної роботи сучасної української загальноосвітньої школи. Згідно із законодавчими актами про освіту в Україні музичне виховання учнів реалізується в школі на уроках музичного мистецтва і входить у державний (інваріантний) компонент змісту загальної середньої освіти.

Формування музичної культури школярів є головним завданням сучасної музичної педагогіки. Формуванню музичної культури сприяє наявність музичного виховання у дітей. Музика має сприйматися як живе й захоплююче мистецтво, тому таким же живим і захоплюючим має бути навчання. Музика є одним із наймогутніших засобів виховання, який надає естетичного забарвлення духовному життю людини. «Пізнання світу почуттів неможливе без розуміння й переживання музики, без глибокої духовної потреби слухати музику й діставати насолоду від неї, — писав В. О. Сухомлинський. – Без музики важко переконати людину, яка вступає у світ, у тому, що людина прекрасна, а це переконання, по суті є основою емоційної, естетичної, моральної культури». Ці слова видатного педагога-гуманіста конкретизують його думку про музичне виховання, як першооснову у вихованні людини. Основне завдання педагога піаніста, баяніста полягає в щирості, любові до мистецтва, він має бути закоханим у свою справу, передати всю любов до музики своїм вихованцям. Перше враження та знайомство з викладачем по класу фортепіано, баяну або іншого інструмента має велике значення для учня.

Для самостійного музикування необхідне формування цілого ряду якостей, що дозволяють отримувати естетичну насолоду від програвання творів. Ось і виходить, що не володіючи виконавськими засобами, учень не прагне до самостійної діяльності. Формування

самостійного музичного мислення початківця піаніста, баяніста тісно взаємопов'язано з розвитком усвідомленого сприйняття музики, осмисленості й виразності у виконанні фортепіанного-баянного репертуару. Найважливішим фактором тут є використання елементів цілісного аналізу, розкриття музично-образного змісту твору в єдності з його формою.

На початковому етапі навчання дитина зможе визначати загальний характер п'єси, темп, динаміку, регістри, кількість частин. Пояснення музичної фрази як невеликий щодо закінченої частини музичної теми рекомендується проводити на фразах, які закінчуються паузою або довгим звуком. Діти знайомляться з елементарними способами розвитку музичних тем: секвенцією, варіюванням, імітацією, з поняттям репризи в 3-х частинній формі, сонатині, рондо, поліфонічними формами. В образній, ігровій формі дітям пояснюються такі найважливіші для піаніста, баяніста поняття як темп, артикуляція, динаміка, позиція.

Викладач повинен керувати творчою діяльністю своїх учнів: дитяча творчість спирається на знання і навички, отримані в процесі навчання. З іншого боку, творче музикування активізує процес навчання, привчаючи дітей до вільного оперування музичним матеріалом. Процес розвитку самостійного мислення довгий і складний. Уміння самостійно мислити розвивається шляхом певного тренування волі та уваги. Насамперед проблеми навчання та творчого розвитку повинні бути тісно пов'язані між собою. Процес творчості, сама обстановка пошуку та знаходження чогось нового, креативного, цікавого на кожному уроці викликає в дітей бажання діяти самостійно, щиро і не вимушено. «Запалити», «заразити» дитину бажанням оволодіти мовою музики – найголовніша з первинних завдань педагога. Учні музичних шкіл не можуть приділяти дуже багато часу фортепіанній, баянній гри, тому педагог повинен звернути увагу на підвищення якості домашньої роботи. Педагог повинен акцентувати увагу на першочергових завданнях. Важливо пам'ятати, що урок – зразок щоденної самостійної роботи вдома.

Метою навчання дітей в ДМШ та ДШМ є підготовка в більшості музикантів-любителів, які мають навички музичної творчості, можуть самостійно розібрати і вивчити музичний твір будь-якого жанру, вільно володіти інструментом, підібрати будь-яку мелодію й акомпанемент до неї. Створювати власні мелодії можна навчити здібного учня, але все це вимагає від педагога високого професіоналізму, творчого підходу до навчання дитини і великої до нього любові й поваги.

Як тільки дитина починає знайомитися з інструментом, треба звертати її слухову увагу на красу і відмінність звуків і співзвуч, треба навчити слухати і чути звуки, що з'єднуються в мелодії. Чути – це просто чути навколишні звуки, слухати – це означає прислухатися до якості звука, до краси музичного звука. Кожен звук має бути виконаний так, ніби він має самостійну цінність. Дуже корисно спрямовувати увагу дитини на звуки природи, що оточують нас, бо в них бере початок будь-яка музика.

Практично кожен викладач спеціальних дисциплін у ДМШ і ДШМ розуміє, що рідкісний учень здатний сам, без допомоги викладача розібрати твір. Більше того, без активної участі педагога процес розбору п'єси часом розтягується на тижні й місяці. Тому на уроці на музикування і творчість не залишається часу. Велику увагу слід приділяти виконанню домашніх завдань, важливо пам'ятати, що урок – зразок щоденної самостійної роботи вдома. Розвиток навичок самостійної роботи протікає успішно лише в тому випадку, якщо учень розуміє, яку художню мету переслідує вказівка педагога – рекомендована аплікатура, динамічний план, відтінки звука. Необхідно стежити і добиватися точного виконання домашнього завдання. Цим самим прищеплюється любов до роботи. Якщо дитина сприйняла яскравий образ, у неї виникає необхідність передати цей образ власними силами. Успіх самостійної роботи – звичка до самоконтролю.

Слід розвивати дбайливе ставлення до тексту, пояснювати, що без чіткого виконання вказівок композитора не можна домогтися точної передачі авторського задуму. Важливо, щоб учень не тільки умів слухати себе, але й знав, що під час роботи потребує перевірки:

найчастіше виникають фальшиві ноти, неточності голосоведення, недоречні зміни темпу. З найперших кроків юний музикант повинен ділитись з оточуючими тим, що придбав у будь-якій формі, яка йому доступна: грати знайомим, рідним, грати на прослуховуваннях і концертах, причому так грати, щоб відчувалася максимальна відповідальність за якість виконання. І треба, щоб учень сам відчував цю відповідальність.

Розвитку самостійності мислення учня сприяють вміння читати з аркуша, підбирати, транспонувати, грати в ансамблі, акомпанувати. Чудово, якщо учень буде намагатися складати і записувати свої власні твори.

Музична педагогіка – це сфера, яка вимагає від викладача присвятити себе своїй професії, величезної любові та інтересу до своєї справи. Вчитель повинен не тільки довести до учня «зміст» твору, не тільки захопити його поетичним образом, але й дати йому аналіз форми, гармонії, мелодії, поліфонії. Одне з головних завдань педагога – зробити якомога швидше так, щоб бути непотрібним учневі, тобто розвинути в ньому ту самостійність мислення і методів роботи, яка називається зрілістю, за якою починається майстерність.

#### **Список використаних джерел:**

1. Катанский В. М. Школа самоучитель игры на фортепиано: учебно-метод. пособие. Москва: Изд-во Владимира Катанского, 2000. 210 с.
2. Рябов І. М., Рябов С. І. Читання з аркуша в класі фортепіано. Київ: Музична Україна, 1988. 64 с.
3. Таюкин А. М. Исполнительство на баяне: традиции и перспективы развития. *Вестник КемГУКИ*. 2014. № 27. С. 106-110.
4. Шаров О. М. Баян-аккордеон как музыкальный инструмент. *Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры*. 2015. Том. 207. С. 110-113.
5. Шульгіна В., Маркевич М. Юним піаністам. Київ: Музична Україна, 1986.

УДК 78.071.5:159.923.4

*Ірина Салімон, Григорій Соколовський*  
*Градизька дитяча музична школа*  
*імені Героя України О. І. Білаша (м. Градизьк)*

### **ВПЛИВ ТЕМПЕРАМЕНТУ УЧНЯ НА УСПІШНІСТЬ НАВЧАННЯ ТА МУЗИКУВАННЯ**

Відомо, що музичне мистецтво, будучи частиною загальної світової культури, одночасно виступає складовим елементом пізнання світу і специфічною формою естетичної діяльності. Воно за своєю природою багатофункціональне і по відношенню до людини є інструментом самопізнання, формування особистості, засобом спілкування, джерелом насолоди. Дитяча музична школа (ДМШ), школа мистецтв (ДШМ), як багатофункціональні навчальні заклади, мають не лише великі, специфічно-професійні й просвітницькі цілі, а й значний виховний та освітній потенціал. Вони покликані дати учням загальну музичну освіту, виховувати їх естетичний смак на найкращих зразках світового та вітчизняного мистецтва. Готувати найбільш обдарованих дітей для вступу у спеціальні навчальні заклади. Але перед цими закладами вже декілька років постає велика проблема: як зацікавити дітей музикою? як зробити так, щоб вони хотіли нею займатися?

Слід відмітити, що вихованець школи вбирає в себе як зміст, так і форми педагогічної дії та стає провідником відповідної технології впливу на думки і поведінку інших людей. Особистісний підхід утверджується як ключовий психолого-педагогічний принцип організації навчально-виховного процесу, від якого багато в чому залежить ефективність переорієнтації системи освіти на розвиток дитячої особистості.

Сучасні вимоги до впровадження особистісно-орієнтованого підходу поступово визначались у дослідженнях таких вчених, як І. Бех, М. Боришевський, І. Якиманська, Г. Балла, І. Зязюн тощо. У психологічному аспекті проблему музично-естетичного виховання розглядали Л. Виготський, В. Мясищев, Б. Теплов, П. Якобсон тощо.

Основне завдання педагога музичної школи в процесі навчання дитини гри на будь-якому музичному інструменті – прищеплення почуття задоволення від музикування. Якщо цей вид діяльності стане головним, він поступово приведе до впевненого володіння музичним інструментом, вільного виконання різноманітних творів різних епох, жанрів і стилів.

Але серед індивідуальних особливостей людини, що найяскравіше характеризують її діяльність, стиль поведінки, взаємини з оточуючими, особливе місце посідає темперамент. І педагогу безперечно необхідно враховувати особливості темпераменту своїх вихованців. Спостерігаючи за поведінкою своїх учнів, за тим, як вони працюють, як навчаються і відпочивають, переживають радощі та прикрощі, ми звертаємо увагу на значні індивідуальні відмінності цих дітей. Так, наприклад, дитина холерик швидко схоплює новий матеріал, але настільки ж швидко його забуває. Гра холерика, як правило, відрізняється високим артистизмом, вподобаний твір прагне виконати яскраво і з блиском, але часто відчувають труднощі в ритмічній організації матеріалу: мають схильність до прискорення темпу, скорочують паузи, прискорюють темп, не витримують довгі ноти. Ці учні важко переживають невдалі виступи. Висока швидкість нервових процесів може бути причиною різних навчальних труднощів у процесі навчання. Швидкий темп виконання твору, що негативно впливає на його якість, фальшиві ноти, зміна темпів – у кожному з цих випадків слід використовувати спеціальні прийоми, що «нейтралізують» прихильність учня до занадто високого темпу виконання поставлених завдань.

Меланхоліки в музичній діяльності, як правило, дуже ретельно опрацьовують деталі виконання, багато уваги приділяють подробицям. Ці учні швидко стомлюються, дуже чутливі до всіляких зовнішніх перешкод. Підвищена чутливість обумовлює їх тяжіння до ліричних творів. Систематичне заохочення, навіювання віри у власні сили дає учневі-меланхоліку можливість проявляти в роботі переваги свого темпераменту (підвищену акуратність, старанність, ретельність), що дозволяє досягати хороших успіхів у навчанні.

Учні-сангвініки в музичному навчанні добре контактують із педагогом, активні в спілкуванні, легко пристосовуються до труднощів і несподіванок. Перед виступом багато і з захопленням займаються. Сангвініки охоче шукають застосування своїм творчим силам, виявляють ініціативу в організації своїх виступів, але їм швидко набридає музичний твір, навіть, якщо вони самі його вибрали. Невдачі переносять порівняно легко. До числа недоліків цих учнів належать поверховість у роботі з навчальним матеріалом, непосидючість, недостатня витримка, розкиданість почуттів та різноманіття захоплень. Учні-сангвініків слід переконувати в необхідності доводити розпочату справу до кінця, звертати їх увагу на цікаві аспекти завдання, які учень не помітив сам. Їх треба підбадьорювати, розповідати про перспективи роботи, розвивати почуття відповідальності, вимогливості до себе, наполегливості в заняттях.

У музично-педагогічній практиці повільні флегматичні учні свого роду – «тугодуми». Вони важкі в роботі тим, що емоційно мало сприйнятливі та від них важко добитись глибокого й яскравого виконання. Новий музичний твір освоюють повільно. У них виникають труднощі з динамічними відтінками, їм часто бракує артистизму, іноді уповільнюють темп. У своїх виступах ініціативи не проявляють. Працюють методично, спокійно. Флегматики найменш схильні до негативних форм хвилювання перед виступом. Дітям із флегматичним темпераментом потрібно більше часу на виконання завдань пізнавального характеру, на практичні вправи, тому необхідно виробляти в них такі особистісні якості, як зібраність, організованість, вміння витратити менше часу на розкачку.

Спостереження показали, що учні музичних шкіл із будь-яким типом темпераменту можуть досягти значних успіхів. Це зумовлено тим, що типи темпераменту практично не

зустрічаються в чистому вигляді. Музична діяльність вимагає багато сил, великої витримки і стійкості до фізичної та емоційної втоми. Спостереження за учнями виявили, що меланхолік як і сангвінік чи холерик може виконувати твір у дуже швидкому темпі, але це вимагає від нього більших зусиль, ніж у холерика чи сангвініка; сильні властивості холерика та сангвініка можуть виконувати негативну роль. Наприклад, імпульсивність, неврівноваженість, схильність до швидкої дії шкодять холерикові там, де йому варто проявити витриманість і розважливість. Важливо пам'ятати, що кожен тип темпераменту в процесі музикування може виявлятися як з позитивної, так і з негативної сторони в залежності від обраної методики, стилю викладання і особистості вчителя.

#### **Список використаних джерел:**

1. Бех І. Д. Виховання особистості: у 2 кн. Кн. 2: Особистісно-орієнтований підхід: науково-практичні засади: навч.-метод. посібник. Київ: Либідь, 2003. 344 с
2. Берхин Н. Б. Общие проблемы психологии искусства. Москва: Знания, 1981. 203 с.
3. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. Москва: Класика-XXI, 1997. 308 с.
4. Выготский Л. Психология искусства / под ред. М. Г. Ярошевского. Москва: Педагогика, 1987. 344 с.
5. Вікова та педагогічна психологія: навч. посібник / О. В. Скрипченко, Л. В. Долинська, З. В. Огороднійчук та ін. Київ: Просвіта, 2001. 416 с.

УДК 78.071.5:780.616.432

*Ельвіра Солод,  
Глобинська дитяча школа мистецтв  
(м. Глобине)*

### **НАВЧАННЯ МУЗИЦІ ПОТРІБНО ПОЧИНАТИ З МУЗИКИ**

Біля витоків вітчизняної фортепіанної педагогіки стояли Е. Гнесіна, А. Гольденвейзер, А. Артоболевська, С. Майкапар, Л. Баренбойм. Їх висловлювання різняться в деталях, але всі вони одноставні в одному: навчання музиці потрібно починати з МУЗИКИ. Згадаймо слова Г. Нейгауза: «Весь секрет таланту і генія полягає в тому, що в його мозку вже живе повним життям музика раніше, ніж він в перший раз доторкнеться до клавіші або проведе смичком по струні» [1].

Протягом останніх десятиліть багато викладачів, які навчали дітей азів фортепіанної гри, неодноразово в різних варіантах повторювали одну й ту ж думку: фортепіано і нотний запис на початковому етапі повинні залишатися на другому плані та грати другорядну роль, на першому місці постає завдання ввести дитину у світ музики, нехай і найпростішої; або по-іншому: не музика повинна розглядатися з позицій інструменту і нотного запису, а інструмент – в його можливості передавати музику, в його значенні для музичного мистецтва. Не слід перетворювати інструмент і нотну грамоту в якийсь фетиш і заради них приносити в жертву музику. Ми з цим погоджуємося, але чинимо не так.

Спочатку змушують вивчити назви клавіш, нотні позначення і оволодіти найпростішими ігровими навичками, а потім – розігрувати. Описати душевний стан дитини – завдання складне, адже немає однакових дітей, у кожного з них процес сприйняття інструменту і нот, оволодіння навичками тощо складається по-різному. Музично обдарована дитина може з легкістю подолати барикади, нагромаджені педагогом; менш здібний учень або чинитиме опір, замкнеться і стане ухилятися від роботи, або буде байдужим і формально виконуватиме завдання; дитина активна, наділена яскравою фантазією, нехай і не має видатних музичних здібностей, переосмислить все по-своєму, може від музики відсторонитись або іноді через якийсь час до неї повернутись, але «манівцями», зовсім не пов'язаними з отриманими в дитинстві фортепіанними уроками.

В автобіографічному нарисі «Мати і дитя» Марина Цветаєва описує перші враження від уроків гри на фортепіано: «Ноти мені заважали: заважали дивитися, вірніше – не дивитися на клавіші, збивали з наспіву, збивали зі знання, збивали з таємниці, як з ніг збивають, так збивали з рук, заважали рукам знати самим... і я ніколи так надійно не грала, як напам'ять» [4].

Знову-таки добре знайоме явище: дитина допомагає собі тим, що з безлічі ланок складного процесу одне відкидає і – у даному випадку – грає, не дивлячись у ноти, напам'ять. А педагог, не вникаючи в психологічну суть, вимагає: «Дивися в ноти!», «Грай по нотах!». Що ж все-таки викликало ненависть і відразу до музики? Для дитини майбутнього немає, є тільки зараз (яке для нього – завжди). А зараз були гами, і етюди... І хіба цей психологічний етюд не змусить замислитися над роботою будь-якого педагога, здійснюючого фортепіанне навчання дитини?

Коли починається навчальний рік, величезна кількість дітей починають по-різному навчатись музиці та фортепіанній грі. На те, як складуться їх музичні долі, вплинуть багато факторів – соціальні, сімейні, особисті, музично-педагогічні... Але загальну картину майбутнього передбачити не так вже і важко: в кінці кінців, в різних варіантах і з тими чи іншими поправками вона повторюється з покоління в покоління.

Невелика частина почне навчатися. Стане музикантами, і, звичайно, не тільки піаністами. Заздалегідь визначити музично-професійні можливості практично неможливо. Можуть бути передумови: хороший слух, ритм, увага, тямущість, моторні дані, але ще має бути музичне обдарування, як особливий комплекс творчих якостей людської особистості.

Інша частина почне навчатися, не ставши професіоналами, так зрідняться з музикою і з фортепіано, що стануть «освіченими любителями» і зможуть зіграти – нехай і недосконало, хай тільки для себе – музичний твір. Це означає, що вони будуть брати участь у процесі пізнання музичного розвитку.

Деякі діти будуть займатися недовго і кинуть навчання, або пройдуть довгий шлях музичної муштри – в результаті фортепіанних уроків розлюблять, а то і зненавидять музику, яка їх спочатку до себе привернула. Вину часто покладають на педагога.

Так чи інакше, але у сфері педагогічного впливу на початковому етапі фортепіанного навчання перебувають діти, які в майбутньому повинні розділитися на дві групи; на меншу – це ті, кому судилося стати професіоналами, і велику – ті, хто стане «освіченими любителями» або просто слухачами, що добре розбираються в музиці. Так вести обидві категорії дітей однаково чи по-різному в розумінні основних принципів роботи? Але педагог не оракул, який пророкує життєвий шлях, а отже, всі повинні пройти швидше або повільніше один і той же шлях, заснований на певних принципах. Про які принципи йдеться? Всіх без винятку треба так навчати, щоб вони могли і хотіли стати музикантами.

Музиці потрібно вчити всіх у тій чи іншій формі та мірі; а виховувати професійними музикантами потрібно не всіх, але лише найкращих. Якщо в дітей немає достатньо здібностей, а ви їх тягнете, ви їм завдасте тільки шкоду. Зазвичай педагоги займаються однаково з усіма, намагаючись прищеплювати фортепіанні навички тим, кому важливіше було б отримати більш елементарних навичок, слухового розвитку і загальномузичних даних. Необхідно застерегти від того, щоб не надто обтяжували професійними навичками тих дітей, які музикантами-професіоналами ніколи не будуть.

Навчаючи дитину нотній грамоті бажано після того, як вона засвоїть постановку рук і місцезнаходження нот на інструменті. Нотам потрібно вчити поступово, у міру збагачення музичного кругозору.

Музичний слух необхідно розвивати. На фортепіано учні часом грають механічно, нічого не чуючи. Потрібно примушувати їх більше співати, заохочуючи їх до участі в хорових колективах.

Зайва напруженість рук, яку ми часто спостерігаємо у початківців гри на фортепіано – це наша вина і помилка. Чому це відбувається? По-перше, це від того, що дітей ми змушуємо грати на клавіатурі раніше, ніж вони з нею добре освоїлися. Далі, гра на білих клавішах

неприродна для маленької руки дитини. Учень ніколи не буде напружено грати, якщо йому створити природні умови. Він не буде напружуватися при положенні руки жменькою. Починати треба грати найпростіше і при цьому виробляти звички. Якщо ви побачите, що в дитини напружені руки, дайте йому легкий репертуар. Також не слід вимагати від учня грати повним звуком, необхідно якомога раніше навчити їх зв'язній гри legato.

Можна грати гами так, що це принесе користь, а можна і так грати, що від цього буде тільки шкода. Ніколи виконання не повинно бути механічним. Навіть виконання гам і вправ повинно бути в тій чи іншій мірі художнім, треба стежити за їх звучанням. Репертуар потрібно підбирати залежно від шляху, по якому просувається ваш учень. Не захоплюйтеся труднощами, це зношує душі.

При обговоренні та оцінці виступів дітей, необхідно враховувати вік, рівень розвитку учня, не забувати про особливості та незрілості дитячого сприйняття. У дитини все просто, наївно, без конфліктів, це потрібно пам'ятати. З віком прийде і усвідомлення конфліктів, але з'явиться і неврівноваженість дорослої психіки, звідси і зриви, бруд, напруги. Педагоги починають шукати причину всіх прикостей у поганому показі вчителя, у неправильній постановці рук, прийомах гри. Однак причина набагато глибша: вона корениться в розладі координації між задумом, поданням і засобами втілення.

Справжнім недоліком треба вважати все те, що суперечить природі нашого мистецтва, що буде заважати подальшому зростанню учня. Це диспропорція між музичним і технічним розвитком. На початковому етапі розвитку зустрічається відставання в техніці, тобто відсутність засобів для вираження накопиченого музичного досвіду. Нерідко зустрічається недолік – напруги внутрішні та зовнішні. Треба навчити дитину не боятися тимчасових невдач! Правильне чергування важкого і легкого матеріалу допоможе цьому. Адже на доступному матеріалі дитина може проявити себе в повній мірі. Подолання, силу волі та інші необхідні музиканту якості слід виховувати на більш складному матеріалі.

На уроках необхідно виявити, що учень хоче і що гальмує його роботу і виконання, а інакше кожен урок прийдеться займатися одним і тим же. Потрібно пам'ятати, що дитина не може запам'ятати відразу багато вказівок. На уроці необхідно чергувати моменти напруги з моментами розвантаження уваги, оживити їх жартом і гостротою. Чи не криється в нас самих причина того, що ми тисячу разів повторюємо одне і теж, а учень не засвоює? В учневі треба будити художні здібності, вказувати шляхи і засоби для досягнення мети.

Отже, дитина приходить до нас на перші заняття з цікавістю, бажанням, настроєм. Ми зобов'язані зберігати цей безцінний дар, виховуючи в дітей любов до музики, творчості. Засвоєння інструментальних навичок не повинно перешкоджати музичному вихованню дитини. Викладач у своїй повсякденній роботі ніколи не повинен випускати з поля зору найважливіший з дидактичних принципів: інструментальне навчання повинно бути не тяжким трудом, а привабливою гранню життя.

#### **Список використаних джерел:**

1. Баренбойм Л. А. За полвека : счерки, статьи, материалы. Ленинград : Сов. композитор, 1989. 365 с.
2. Гольденвейзер А. Б. О музыкальном воспитании и обучении детей. *Вопросы музыкальной педагогики* / под. ред. В. Натансона. Москва: Музыка, 1967. Вып. 2. С. 5-24.
3. Савшинский С. И. Детская фортепианная педагогика. *Вопросы фортепианной педагогики*. Москва: Музыка, 1976. Вып. 4. С. 3-30.
4. Цветаева М. Сочинения: в 2 т. Москва: Худ. лит-ра, 1980. Т. 2. 600 с.



## **ЕСТЕТИЧНИЙ РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ ЗАСОБАМИ LEGO-КОНСТРУЮВАННЯ НА МУЗИЧНИХ ЗАНЯТТЯХ**

Зміни, що відбуваються сьогодні в системі дошкільної освіти, багато вчених і практиків називають «революційними». Освіта не тільки трансформується, але й надає імпульсу інноваційним процесам. Так, Базовий компонент дошкільної освіти передбачає розвиток у дітей творчих здібностей, самостійності, ініціативності, організованості, стійкого інтересу до пізнання довкілля і реалізації себе в ньому [3].

Альтернативна програма «STREAM-ОСВІТА» спрямована на розвиток продуктивного, критичного мислення дітей, формування в них цілісної картини світу, вміння досліджувати, моделювати, творити. Один із напрямів програми – мистецтво, яке включає просторові мистецтва (архітектура, скульптура, живопис, графіка, художня фотографія, декоративно-вжиткове мистецтво та дизайн); часові мистецтва (музика, література), а також просторово-часові (кіно, театр, танець). STREAM-освіта надає малюкові можливість випробувати себе в різних ролях – співака, актора, балерини, музиканти, науковця, винахідника [4].

Крім традиційних методик навчання, у педагогічному процесі все ширше використовуються ЛЕГО-технології, у яких застосовується яскравий, барвистий, поліфункціональний матеріал, що надає дитині величезні можливості для пошукової та експериментально-дослідної діяльності в різних сферах, зокрема й на музичних заняттях.

Методику музичного виховання дошкільників розробили Р. Амлінська, Т. Бабушкіна, Н. Ветлугіна, Р. Зінич, С. Науменко, О. Радинова та ін. [2]; LEGO-дидактика набирає обертів у сучасному освітньому просторі (В. Борук, В. Горяїнова, Т. Грицишина, К. Крутій, О. Рома, І. Стеценко, Г. Ульянець) [1; 4; 5; 6; 8]; у музичному вихованні дошкільнят LEGO-конструктори не знайшли ще належного застосування (І. Онішко) [7].

*Мета статті* – узагальнити досвід використання LEGO-технологій у процесі музично-естетичного виховання в закладі дошкільної освіти (ЗДО).

Педагоги нашого закладу ведуть пошуки сучасного формату ігрової діяльності, спрямованої на перетворення освітнього процесу в живе, зацікавлене спілкування дитини з дорослими й однолітками в різних видах діяльності. LEGO-технології поступово застосовуються в процесі музично-естетичного розвитку дошкільнят. Став у нагоді досвід І. Онішко, музичного керівника ДНЗ (ясла-садка) № 238 м. Дніпра [7]. Проведення музичних занять із LEGO викликає в дітей позитивний емоційний настрій; надає можливість продемонструвати свої музичні здібності; розвиває вміння фантазувати, експериментувати; виховує чуйність, вдячність, доброту, лагідність, почуття колективізму та взаємоповаги.

На музичних заняттях за допомогою різноколірних деталей можна позначати різні частини музичних творів, зокрема з цеглинок різного розміру – створювати схеми ритмічних рисунків. Спонукали дітей втілювати враження від почутого музичного твору, його настрою та образного змісту в композиціях із деталей конструктора. Будуючи різні «картини», діти вчаться характеризувати словами музичний образ. LEGO може слугувати платформою і для цікавих експериментів із музикою. Ігрові вправи з цеглинками можна з успіхом застосовувати в різних видах музичної діяльності, під час діагностування музичних здібностей дітей.

Нижче опишемо окремі ігрові вправи з LEGO.

«*Чарівні сходинки*». Мета: навчати дітей визначати висоту звука та напрямок руху мелодії, виконувати завдання за алгоритмом. Словник: вгору, вниз, високий звук, низький звук (5-7 років).

Музичний керівник грає мелодію, діти слухають її, а потім за допомогою LEGO-чоловічків відображають напрямок її руху – чоловічок «іде» сходами вгору, вниз.

«Музична веселка». Мета: виявити знання дітей про різний характер музики (веселий, сумний, урочистий) за допомогою цеглинок жовтого, синього та червоного кольорів.

Педагог пояснює дітям, що колір цеглинки може відповідати певному звучанню музики: червоний – урочистому, жовтий – веселому, синій – сумному. Діти слухають музику, а потім визначають, як чергувалися настрої в музиці та будують із відповідних кольорових цеглинок вежі.

«Слово називай – цеглинку забирай». Мета: навчати дітей описувати характер музики (4-6 років).

Музичний керівник пропонує дітям уважно послухати музику. Після цього звертається до дітей із запитаннями: «А зараз скажіть мені враження ваші, а з вражень почутих збудуємо башти». Діти по черзі називають слова-ознаки, які характеризують музичний твір, і за кожну відповідь отримують цеглинку. Чим більше слів називає дитина, тим більше цеглинок отримує. Із отриманих цеглинок діти збирають башти, виставляють їх від низької до високої, потім збирають всі башти в одну. Педагог підсумовує: «Оскільки вежа вийшла дуже високою, це означає, що музика викликає в людини багато вражень». Педагог може використовувати це завдання і як діагностичне.

«Ритмічний рисунок». Мета: навчати дітей за схемою з деталей LEGO впізнавати та відтворювати ритмічний рисунок (5-6 років).

Музичний керівник звертає увагу дітей, що цеглинки розміром 2×4, що позначають довгі звуки, які ми називаємо «та», а цеглинки розміром 2×2 – короткі звуки, які називаємо «ті». Показує на пластині викладену схему ритмічного рисунка, пропонує дітям відтворити його та згадати, яку пісню нагадає цей ритмічний рисунок. Ускладнення: дитина викладає вигаданий ритмічний рисунок, пропонує іншим проплескати чи відстукати його.

Отже, у дошкільному віці закладаються підвалини для розвитку конструкторських здібностей, розвивається інтерес до творчого вирішення завдань, винахідливість і самостійність, ініціативність і прагнення до пошуку нового, чому сприяє впровадження LEGO-технологій. На музичних заняттях у ЗДО полі функціональний конструктор можна застосовувати у процесі діагностики музичних здібностей дитини, у різних видах музичної діяльності (спів, слухання музики, гра в «шумовому» оркестрі, танці, рухи, музичні ігри, ознайомлення з музичними поняттями та ін.), а також він може стати в нагоді на інтегрованих тематичних заняттях.

#### Список використаних джерел:

1. LEGO-технології навчання конструювання в ДНЗ№9 м. Сокаль. Режим доступу: <https://www.slideshare.net/KatKutsiy/lego-9-70057213>
2. Бабушкина Т. В. «Секретики» дитинства. Київ: Ред. общепедагогических газет, 2005. – 112 с. (Б-ка «Школьного мира»).
3. Базовий компонент дошкільної освіти / Наук. керівник: А. М. Богущ, дійсний член НАПН України, проф., д-р пед. наук; Авт. кол-в: Богущ А. М., Беленька Г. В., Богініч О. Л., Гавриш Н. В., Долинна О. П. та ін. Київ: Освіта, 2012. 26 с.
4. Безмежний світ гри з LEGO : програма розвитку дитини від 2 до 6 років та метод. реком. / О. Ю. Рома, В. Ю. Борук. Київ: The LEGO Foundation, 2016. 140 с.
5. Інноваційні технології: ЛЕГО-конструювання в дошкільному закладі / Автори-упор.: Г. П. Ульянець, В. В. Горяїнова. Харків, 2016. 62 с. Режим доступу: [dnz420.klasna.com/uk/article/dosvid-lego-2016.html](http://dnz420.klasna.com/uk/article/dosvid-lego-2016.html)
6. Крутій К., Грицишина Т. STREAM-освіта дошкільнят: виховуємо культуру інженерного мислення. *Дошкільне виховання*. 2016. №1. С. 3-7.
7. Онішко І. Музичний LEGOрай: ігрові вправи з LEGO для розвитку музичних здібностей. *Музичний керівник*. 2016. № 2. С. 14–19.
8. Стеценко І. ЛЕГО-конструювання як компонент STREAM-освіти для дошкільників. *Комп'ютер у школі та сім'ї*. 2016. № 5. С. 37-41.

## **ЗАВДАННЯ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ В ОСНОВНІЙ ШКОЛІ**

Основна увага сучасної шкільної освіти зосереджена на створенні сприятливої обстановки для кожної дитини, її вихованні як особистості, здатної до самовдосконалення в навколишньому світі, формуванню естетичних смаків і почуттів. Насамперед, формування особистості сьогодні засобами мистецтва – це складний і довготривалий процес, що сприяє її соціалізації та розвитку духовності. Предмет «Музичне мистецтво» в загальноосвітній школі, у порівнянні з іншими предметами, має свою характерну особливість – підвищену емоційність, що відіграє важливу роль у навчально-виховному процесі. Сама музика має сприйматися як живе, хвилююче і захоплююче мистецтво, тому і таким же живим, хвилюючим і захоплюючим має бути навчання. Вчитель обов'язково повинен з великою відповідальністю готуватись до зустрічі з учнями і на високому професійному рівні проводити уроки, які повинні бути продуманими, спланованими, підготовленими. Якщо вчитель з'являється на урок музичного мистецтва з бажанням разом із учнями відчувати радість спілкування з мистецтвом, то тим же самим він створює подібний настрій у дітей. Важливо, щоб спілкування з музикою виявляло емоційно особистісне ставлення до мистецтва, власне переживання школяра.

Завданням загальної музичної освіти в основній школі є особистісний розвиток учня і збагачення його емоційного та естетичного досвіду під час сприймання та інтерпретації творів музичного мистецтва і музично-практичної діяльності, а також формування ціннісних орієнтацій потреби в творчій самореалізації та духовно-естетичного самовдосконалення. Загальна мета конкретизується в основних завданнях, спрямованих на формування освітніх компетенцій:

1. Формування культури почуттів, збагачення емоційного естетичного досвіду, розвиток універсальних якостей творчої особистості (загальна культурна компетенція).

2. Опанування вокально-хорових умінь та навичок (здатність керувати набутими музичними знаннями та вміннями в процесі самостійної діяльності та самоосвіти, предметна компетенція та компетенція особистісного самовдосконалення).

3. Формування здатності сприймати та інтерпретувати музичні твори, висловлювати особистісне ставлення до них, аргументуючи свої думки, оцінки (комунікативна компетенція).

4. Формування музичної грамотності: уявлення про сутність, види та жанри музичного мистецтва, особливості його інтонаційно-образної мови, основні музичні поняття та відповідну термінологію (пізнання навколишнього світу засобами музичного мистецтва, інформаційна та навчальна пізнавальна компетенція).

5. Виховання ціннісних орієнтацій у сфері музичних інтересів, смаків, потреб, розвиток загальних і музичних здібностей, творчого потенціалу особистості (ціннісно-сенсова компетенція).

6. Розуміння учнями зв'язків музики з іншими видами мистецтва, природними і культурними середовищами життя людини (загальнопредметна та загальнокультурна компетенція) [6].

На основі вивчення спеціальної літератури та досвіду передових учителів музики можна визначити основні педагогічні умови, що сприяють успішному формуванню музично-естетичної культури школярів: цілеспрямованість уроку (у плані естетичного виховання); чітка структура уроку відповідно до досліджуваного матеріалу; правильний відбір художнього матеріалу та відповідних йому методів, прийомів навчання; знання вчителем специфічних особливостей кожного класу, кожного учня (йдеться про організованість

дитячого колективу, співочі здібності учнів, здатність їх до музичного сприйняття тощо); спеціальна спрямованість роботи вчителя музики на уроці, що передбачає формування музично-естетичної культури; безперервність і систематичність роботи вчителя відповідно до поставленої мети; створення необхідної психологічної ситуації протягом всього уроку, а особливо при ознайомленні з новим твором [5].

Отже, основним завданням на уроках музичного мистецтва, перш за все, є всебічний розвиток учня як особистості, розвиток кругозору, естетичних смаків, розширення його досвіду у сфері мистецтва загалом. Цьому повинен посприяти вчитель музичного мистецтва, який має глибокі знання та хорошу фахову підготовку. Він має привити любов до музики, зацікавити учнів.

#### **Список використаних джерел:**

1. Корнілова О.В. Уроки музичного мистецтва: навч.-метод. посібник для вчителів. Київ: Літера ЛТД, 2008. 176 с.
2. Михайлова Л. Освітня галузь «Мистецтво» та її виховні можливості. *Початкова школа*. 2005. № 3. С. 15-16.
3. Печерська Е. П. Уроки музики в початкових класах. К.: Либідь, 2001. 272 с.
4. Рудницька О. П. Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти. К., 1998.
5. Сбітнева О. Ф. Формування музично-естетичної культури молодших школярів. Режим доступу: <http://dspace.luguniv.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/2265/1/Sbitneva.pdf>.
6. Служева Л. О. Основні питання музично-естетичного виховання школярів. Режим доступу: <http://teachersberdyansk.blogspot.com/2015/03/blog-post.html>

УДК 78.071.5:159.923.2

*Лариса Фурман,  
Ромоданівська дитяча музична школа  
(сmt. Ромодан)*

### **ВПЛИВ МУЗИКИ НА РОЗВИТОК ДИТИНИ**

Музика посідає важливе місце в нашому житті. Зазвичай мало хто усвідомлює, що музика створена не тільки для розваг. Музика здатна піднести настрій, приспати або навпаки пробудити. Вчені довели, що вплив музики на психічний, емоційний, фізичний стан людини набагато більший, ніж ми можемо собі уявити.

Останнім часом все менше батьків замислюються про музичне виховання своїх дітей. Замість музичної школи ми намагаємось дати дитині додаткові знання з іноземних мов, математики, вважаючи, що це більше знадобиться їм у подальшому житті, аніж вміння грати на музичних інструментах. Відвідування музичної школи – це не лише розвиток музичних здібностей дитини. Постійне прослуховування і виконання музичних творів робить внутрішній світ дитини більш багатим і яскравим.

У сучасному світі багато підлітків люблять слухати не зовсім «якісну» музику. Різна сучасна популярна музика (реп, техно тощо) діє на енергетичну систему дитини негативно та сприяє її деградації. Сучасний світ наповнений цими ритмами. Ударні ритми дійсно є головним елементом сучасної музики, яка зазвичай звучить на дискотеках, які відвідують наші діти. Жоден із них не застрахований від трансформації його свідомості, від духовної деградації. Навіть, не відвідуючи дискотеки, молодь потрапляє під їх вплив удома, в транспорті, у громадських місцях. Ця музика може «зомбувати» дитину, керувати її поведінкою, емоціями. Враховуючи смислову частину словесного супроводу, не доводиться дивуватися зростанню злочинності та моральної деградації. Програмуючими «установками» для відвідувачів дискотек стають вульгарні та примітивні вираження шлягерів. Не

випадково, саме дискотеки стали місцем для розповсюдження наркотиків. Молодь, яка долучилась до стану транс, навіяного цими ритмами, стає жертвою більш сильного джерела цього стану, тобто хімічних і рослинних наркотиків.

Різні стилі музики здатні впливати на емоційне, психічне та фізичне здоров'я дитини. Вплив музики на дитину обумовлений перш за все психоемоційним станом. Якщо музика гармоніє з цим станом, то вона позитивно впливає на слухача, якщо гармонії нема, то вплив музики буде вкрай негативним. Учені стверджують, що має велике значення не лише стиль музики, ритм і тональність, а й те, на якому музичному інструменті виконується твір. Звучання кожного музичного інструменту впливає на певну систему організму людини.

Вивчаючи вплив музики на людину, вчені встановили чудодійний ефект багатьох класичних творів. Зокрема, твори таких геніїв, як В. Моцарт, Л. Бетховен, Р. Шуман, А. Вівальді, Е. Гріг, Ф. Шуберт, Ф. Шопен, П. Чайковський допомагають відчувати радість, оптимізм, бадьорість, покращують пам'ять, сприяють швидкому засвоєнню інформації. Позитивно впливають на людину народна музика. Остання допомагає заспокоїтись, розслабитись і енергетично діє на біополе людини.

Діти, які навчаються в музичній школі, більш організовані. Заняття музикою привчають дитину до щоденної систематичної праці, посидючості, наполегливості. Діти, які відвідують музичну школу, встигають упродовж доби зробити набагато більше справ, ніж їхні однолітки. Вони чітко планують час. Такі діти встигають не лише відвідувати уроки в загальноосвітній і музичній школах, а й успішно виконувати домашнє завдання, читати книжки, допомагати батькам, займатися спортом, на відміну від дитини, яка не має такого навантаження і не знає, чим себе зайняти після школи, у вільний час.

Доведено, що діти-музиканти виявляють інші здібності, наприклад, до математики, починають писати вірші, бо гостро відчувають емоції як свої, так і іншої людини. Гра на музичному інструменті – прекрасний засіб розвивати почуття ритму, координацію між слухом і моторикою рук.

Музика розвиває асоціації, уяву, без чого людині дуже складно оволодіти іншими видами мистецтва, а розвинути цю фантазію допомагає музика. Відомо, що Леонардо да Вінчі був не лише визнаним художником, архітектором, поетом, чудово співав і навіть викладав мистецтво співу. Музика здатна надати потужний поштовх і розкрити багато інших здібностей, закладених у дитині.

УДК 37.018.54:7]:37.015.311

*Наталія Хворост, Людмила Єременко,  
Машівська дитяча школа  
естетичного виховання (сmt. Машівка)*

## **РОЗВИТОК ІНТЕЛЕКТУ В УЧНІВ ДИТЯЧОЇ ШКОЛИ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ**

Арістотель стверджував, що музика повинна служити трьом цілям – вихованню, очищенню та інтелектуальному розвитку. Звідси стає зрозуміло, наскільки широким є вплив музики на особистість. Ітиметься переважно про третю мету – інтелектуальний розвиток.

Це питання в силу своєї значущості досліджувалося великою кількістю педагогів і науковців різних галузей (М. Арановський, С. Барон-Коен, В. Брайнін, В. Медушевський, О. Рудницька, В. Сокальська, В. Сухомлинський).

*Мета статті* – розкрити деякі проблеми інтелектуального розвитку учнів дитячої школи естетичного виховання на заняттях зі спеціальності та групових уроках теоретичного спрямування; визначити оптимальні шляхи формування навичок самостійної роботи.

За словами В. Медушевського, «музичне мислення – це формування духовного світу людини, виховання її почуттів. Це спосіб мислення людини в його поєднанні з музикою як видом мистецтва» [2, с. ].

М. Арановський розглядає музичне мислення як вид комунікативної діяльності. При цьому музичний твір він трактує як комунікант, тобто звукове повідомлення, адресоване слухачу. Передача інформації здійснюється через музичну мову [1].

Творче ставлення викладачів усіх музичних дисциплін при спільних зусиллях і тісному контакті створює атмосферу, необхідну для виховання музичних навичок і розкриття здібностей учнів. Так, викладач фортепіано, за словами Г. Нейгауза, не повинен бути тільки вчителем фортепіанної гри. Він повинен бути вчителем музики [цит. за 3].

Будь-яке навчання певною мірою звертається до розумових здібностей учня. Що стосується інтелектуального виховання в ході занять із музичного мистецтва, то для того, щоб відтворити простий нотний запис, учневі необхідно сприймати та аналізувати одночасно звуковисотний і ритмічний малюнки, слідкувати за фразуванням, динамікою та штрихами – все це вимагає максимальної зосередженості.

Підготовка переважно музикантів-аматорів є метою навчання дітей у дитячій музичній школі. У результаті вони матимуть навички музичної творчості, зможуть самостійно вивчати музичні твори, вільно володітимуть інструментом, зуміють підібрати будь-яку мелодію і акомпанемент до неї.

Виховання навичок хорошого розбору і читання нот з аркуша має бути одним з основних напрямків роботи педагога. Учень повинен не тільки бачити нотний текст, а й чути в ньому музичний зміст. Коли написання нот, пауз, нюансів і ритмічних фігур стає для дитини добре знайомим, тоді природно виробляється зв'язок: бачу – чую – знаю, яка нота повинна звучати і як, скільки пауза «мовчить». Такий зв'язок міцно закріплюється у свідомості дитини.

Велику допомогу в розвитку самостійного музичного мислення надає підбір по слуху і транспонування. Завдання на транспонування окремих музичних фраз, мелодичних уривків, пісеньок є складником комплексного процесу навчання. Підбір необхідно починати з найлегшого матеріалу – простих мелодій на кількох звуках. Корисно грати пісеньки в різних регістрах, від будь-якого звуку, задіювати асоціації, описувати відчуття, емоції та враження. Це розвиває музичний слух, образне мислення, перетворює заняття на захоплюючу гру.

Важливою є співпраця викладача зі спеціальності з викладачами теоретичних предметів. Оскільки початкове навчання передбачає поступове збільшення кількості та складності завдань, доречно використовувати твори зі спеціальності на уроках сольфеджіо, на їх прикладах пояснювати теоретичні поняття, правила, закономірності. І, навпаки, – повторювати на спеціальності вправи, вивчені на групових заняттях.

Отже, зміст освіти в дитячій школі естетичного виховання полягає в поєднанні різних аспектів навчання музичного мистецтва. Саме продумана комбінація ефективних методів музичної педагогіки сприяє інтелектуального розвитку особистості.

#### **Список використаних джерел:**

1. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / ред.-сост. Н. А. Рыжкова. Москва: Гос. ин-тут искусствоведения, 2012. 220 с.
2. Медушевський В. В. Музичне мислення та логос життя. *Музичне мислення: сутність, категорії, аспекти дослідження*: збірник статей / відп. ред. І. Г. Ляшенко. Київ, 1989. С. 34-42.
3. Сокальська В. Ф. Музичне мислення як одна з компетенцій професійної компетентності майбутнього вчителя музики. *Сучасна наука в мережі Internet*: матеріали науково-практичної інтернет-конференції, 27 лютого –1 березня 2014 року. Режим доступу: <https://int-konf.org/ru/2014/suchasna-nauka-v-merezhi-internet-27-02-1-03-2014-r/731-sokalska-v-f-muzichne-mislennya-yak-odna-z-kompetentsij-profesijnoji-kompetentnosti-majbutnogo-vchitelya-muziki>

## **РОЗВИТОК ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ УЧНІВ У ПРОЦЕСІ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИКУВАННЯ**

Актуальність даної теми обумовлена наявністю об'єктивних умов: формування особистості, яка має комунікативні здібності; розвиток творчих навичок учнів у процесі колективного музикування; необхідність залучення учнів до цінностей музичного мистецтва та застосування ефективних шляхів організації ансамблевого музикування; потреба у творчих, ініціативних особистостях, здатних брати участь у збагаченні й перетворенні культурного середовища.

Аналіз психолого-педагогічних аспектів проблеми музично-творчого розвитку учнів і формування навичок колективного музикування здійснено у дослідженнях Б. Теплова, Л. Виготського, П. Якобсона та багатьох інших учених. Формування навичок колективного музикування в дитячих оркестрах і ансамблях, а також розвиток художнього досвіду підлітків висвітлювали М. Горбунова, А. Дудіна, Є. Травіна та ін.

*Мета статті* полягає в розкритті особливостей розвитку творчого потенціалу учнів у процесі ансамблевого музикування.

Відомо, що ансамблева гра значно розширює музичний світогляд учня, розвиває вміння слухати не тільки власне виконання, але й гру партнера, загальне звучання всієї музичної тканини твору; активізує фантазію і творчі здібності; спільне виконавство прищеплює учням товариські почуття.

Особливістю ансамблевого музикування є виховання почуття відповідальності учнів за якість освоєння власної партії, досягнення виконавцями точності в темпі, ритмі, штрихах, динаміці, специфіці тембрового звучання, що сприяє створенню єдності й цілісності музично-художнього образу виконуваного твору.

До основних ансамблевих навичок належить «почуття партнера», вміння чути соліста і допомагати йому у втіленні виконавських намірів, навички самоконтролю і самооцінки власних і колективних ігрових дій [2].

В ансамблі проявляється дія однієї з найважливіших соціально-психологічних функцій музичного мистецтва – комунікативної. Роль спілкування в ансамблі зростає до рівня духовних, особистісних взаємин. Крім розвитку професійних музичних умінь і навичок, гра в ансамблі вчить розуміти партнера, прислухатися до нього [1]. Саме такий творчий колектив вирішує проблеми виховання професійних і особистісно-комунікативних якостей кожного учасника ансамблю окремо.

Ансамблеве музикування значно підвищує зацікавленість учнів, допомагає встановленню сприятливої педагогічної атмосфери на заняттях, створює ситуації успішного виконання музичних творів. У процесі розвитку навичок гри в ансамблі особливого значення набуває ціннісно-орієнтована активність учнів, пов'язана з прагненням до особистісної автономії. Учень-старшокласник стає соратником, молодшим колегою педагога, який бачить у ньому творчу індивідуальність.

Одним із головних завдань керівника колективу є виховання поважних відносин між учасниками ансамблю, потреби у спілкуванні, головною метою якого є спільне музикування. Щоб виникла справжня захопленість ансамблевим виконавством, потрібна система особливих соціально-психологічних контактів, здатних згуртувати учасників ансамблю в єдиний творчий колектив.

Ефективність розвитку творчого потенціалу учнів у процесі ансамблевого музикування визначається сукупністю таких соціально-педагогічних умов, як:

- наявність у художньо-комунікативній діяльності педагога характерних рис артистизму як професійно значущої якості особистості;

- підвищення загального рівня культури, естетичного розвитку особистості та використання отриманих навичок і знань у подальшій творчій діяльності та профорієнтації;

- музично-творчий розвиток учнів у процесі ансамблевого музикування, заснований на поєднанні колективної творчості та індивідуальних вікових особливостей.

Отже, гра в ансамблі як процес пізнання музичного мистецтва відіграє особливу роль у розвитку творчого потенціалу учнів, оскільки художня творчість є його органічною основою. Незважаючи на природну здатність дітей до творчої діяльності через брак життєвого й мистецького досвіду, тільки цілеспрямоване навчання дає можливість забезпечити високий рівень творчого розвитку особистості.

#### **Список використаних джерел:**

- 1 Имханицкий М. И., Мищенко А. В. Вопросы теории и практики. Вып. 3. Москва : РАМ имени Гнесиных, 2004. 84 с.
- 2 Крюкова В. В. Музыкальная педагогика. Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. 288 с.
- 3 Мордкович Л. Детский музыкальный коллектив: некоторые аспекты работы. *Вопросы музыкальной педагогики*. Вып. 7. Москва: Музыка, 1986. С. 19-25.



## Воркшопи

# УДОСКОНАЛЕННЯ МЕТОДИЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

### 1. Методика навчання гри на фортепіано

УДК 78.071.5:780.616.432

*Лариса Анепір, Олена Пахомова,  
Опішнянська дитяча музична школа  
(сmt. Опішня)*

### ОСОБИСТІСНИЙ РОЗВИТОК ДИТИНИ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

В умовах загальної гуманітаризації освіти у нашому суспільстві найважливішим є виховання гармонійно розвиненої людини, яка б мала гарний естетичний смак та творчий підхід до будь-якої справи. Формування гармонійної особистості – процес доволі тривалий та всеосяжний, такий, що включає в себе багато різних факторів. Ілюструючи відому фразу про те, що «кожна людина здатна на багато що, але не кожна знає, на що саме», треба відмітити, що далеко не завжди природні здібності дитини видно з початку, іноді про них ніхто навіть не здогадується.

Процес розвитку цих самих здібностей виявляє істинну картину. Тому навчання має бути спрямоване не лише на передачу певних знань, умінь і навичок, але і на різноплановий розвиток дитини, розкриття її творчих можливостей, здібностей і таких якостей особистості, як ініціативність, самодіяльність, фантазія, самобутність.

*Мета статті* визначає важливість виховання і формування гармонійно розвиненої особистості. Не останню роль у цьому процесі грає досвід музичних індивідуальних занять по класу фортепіано. Сам процес оволодіння інструментом фортепіано дуже істотно впливає на розвиток людини як в гуманітарному, так і в напрямку точних наук.

Неоціненним є багатий досвід таких видатних фортепіанних педагогів: О. Алексєєва [1], О. Гнесіної, Б. Міліча [4], В. Натансона, Г. Нейгауза [5], О. Щапова.

Особливість музичного навчання полягає в тому, що воно націлене на всебічний розвиток дитини, на розширення уявлень про необмеженість його здібностей, на підтримку зацікавленості обраним видом творчої діяльності. Особливе місце в музичній освіті дитини займає навчання гри на фортепіано.

«Гра на фортепіано – рух пальців; виконання на фортепіано – рух душі. Зазвичай ми чуємо тільки перше» – писав А. Рубінштейн. Пізнання світу через звуки музики, особливо в ранньому віці, дозволяє розкрити ще необмежені соціальними рамками творчі здібності дитини, допомагає сформувати її естетичні пристрасті. Освоєння фортепіанної техніки не вимагає від піаніста-початківця значних зусиль, багато в чому навчання представляється йому як нова цікава гра.

Між тим, навчання фортепіанній грі – складний і багатогранний процес. Він включає не лише піаністичний розвиток учня. Необхідним елементом розвитку є також і розширена виховна робота. Її основні напрями: виховання світогляду і моральних якостей, волі і характеру, естетичних смаків і любові до музики, інтерес до праці і уміння працювати.

Важливим, особливо в початковий період навчання, являється чинник мотивації заняття музикою. Вплив музики буває часом сильнішим, ніж виховання словами. Знайомлячи дітей з творами різного емоційного освітнього змісту, ми спонукаємо їх до

співпереживання. Пісня про рідний край виховує почуття любові до Батьківщини. Хороводи, пісні, танці різних народів викликають інтерес до їх звичаїв, виховують інтернаціональні почуття. Жанрове багатство музики допомагає сприйняти героїчні образи і ліричний настрій, веселий гумор і завзяті танці. Різноманітні почуття, що виникають при сприйнятті музики, збагачують переживання дітей, їх духовний світ.

Музичний досвід дітей ще дуже простий, але він може бути досить різноманітним. Майже усі види музичної діяльності в первинних основах доступні дітям і забезпечують різнобічність їх музичного і загального розвитку. Через виховання естетичного ставлення до навколишнього життя, через розвиток здібностей емоційно сприймати лад почуттів і думок, виражених в творах, дитина входить в образ, вірить і діє в уявній ситуації. Вплив музики спонукає її до «чудової здатності радіти за інших, переживати за чужу долю, як за свою» [2].

За допомогою навчання в дитини можуть розкриватися й інші здібності, яких раніше не помічали. Набування додаткових навичок дозволяє дитині виділятися серед інших дітей, привертати їх зацікавлену увагу, тобто відчувати інтерес до себе з боку оточення, досягати успіхів і отримувати визнання, що також є значним стимулом в особистісному розвитку, подоланні складнощів і труднощів, які можуть виникнути на життєвому шляху.

Вибір репертуару багато в чому визначається характером нервової організації учня. Типовою помилкою є тенденція «рухати» учня прискореними темпами без урахування його можливостей, що може призвести до психологічних травм. У психології є термін – «чинник часу» – ні в якому разі не можна форсувати процес, нівечити психіку дитини, якщо вона не готова до виконання творів підвищеної складності. Для подолання загальмованості, флегматичності в характері дітей будуть важливими п'єси з активною дією. Учням з підвищеною імпульсивністю можна рекомендувати п'єси споглядального характеру для виховання вдумливості й уміння вслухатися у музичний твір.

Розвиток творчих можливостей учнів стимулюється не лише за допомогою цікавого матеріалу, але і переконаністю педагога в потенційному творчому дарі дитини. При новому підході до процесу навчання слід пам'ятати, що центральною фігурою є учень, а не музика, тому що її цінності вже давно визначені.

Підсумовуючи вищесказане, треба відмітити, що процес оволодіння інструментом фортепіано дуже істотно впливає на розвиток людини як в гуманітарному, так і в напрямку точних наук. Отже, навчаючись грі на фортепіано, ми розвиваємо:

- логіку (вміння послідовно мислити, порівнюючи мову музичну та літературну);
- вміння аналізувати (при вивченні музичної тканини);
- пальцеву техніку і руки взагалі (оволодіння навичками гри на інструменті);
- навички володіння фортепіанною клавіатурою (допомога при освоєнні будь-якої клавіатури, в тому числі і комп'ютерної);
- вміння працювати з текстом (навіть доволі складним);
- образне мислення (вміння зрозуміти та відчувати музичний образ);
- вміння дати особисту оцінку тій або іншій естетичній події;
- вміння відтворити музичний образ у концертному виступі та показати своє особисте ставлення до нього (втілення будь-якої творчої ідеї в життя);
- навички виразного виконання твору (виконавська майстерність, як спосіб самовираження);
- вміння налагодити контакт з аудиторією в процесі концертного виступу (комунікативна функція).

Оволодіння музичним інструментом для більшості школярів є цікавим, жвавим процесом, у якому втілюються найбагатші дитячі фантазії. Навчання грі на фортепіано робить особистість багатогранною, оптимізує її творчі здібності, розвиває фантазію, уяву, артистичність, інтелект, тобто формує універсальні здібності, важливі для будь-якої сфери діяльності.

### Список використаних джерел:

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. Москва: Музыка, 1978. 288 с.
2. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Ленинград: Музыка, 1974. 337 с.
3. Ляховицкая С. М. Задания для развития самостоятельных навыков при обучении фортепианной игре. Изд. 3-е. Ленинград: Музыка, 1975. 50 с.
4. Міліч Б. Виховання учня-піаніста. Київ: Книга, 1977. 78 с.
5. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Изд. 5-е. Москва: Музыка, 1988. 240 с.

УДК 78.071.5

*Лариса Байко, Галина Мотрій,  
Полтавська дитяча музична  
школа № 3 імені Б. Гмирі (м. Полтава)*

### АНСАМБЛЕВЕ МУЗИКУВАННЯ ЯК СКЛАДНИК КОМПЛЕКСНОГО РОЗВИТКУ УЧНІВ-ПІАНІСТІВ ПОЧАТКОВИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ ОСВІТИ

В основі ансамблевого виконавства лежить колективний принцип, оскільки гра в ансамблі завжди передбачає не тільки наявність загального плану роботи над музичним твором, але і його реалізацію спільними зусиллями виконавців і виділяє домінуючі компоненти грамотної ансамблевої гри: темпоритм, синхронність, динаміка і агогіка, артикуляція і штрихи.

Проблемі становлення та розвитку фортепіанного мистецтва, в тому числі ансамблевого музичування, присвятили свої праці видатні представники фортепіанної школи: А. Артоболевська, Л. Баренбойм, О. Геталова, А. Готліб [1; 2], З. Кодай, В. Макаров, Б. Міліч, Г. Нейгауз, І. Польська [5; 6; 7].

*Мета статті* – розглянути ансамблеву гру на фортепіано як одну із дуже важливих сторін розвитку молодих виконавців. Розкрити одну із складових виховання у піаністів тонкого і різностороннього почуття звукового колориту.

Ансамблеве музичування здавна відоме не тільки як різновид виконавської діяльності, але й як форма навчання музики. Тракткування поняття «ансамбль» відрізняється багатогранністю. Ансамбль (фр. ensemble – разом) означає узгодженість, стрункність частин єдиного цілого. Музична енциклопедія визначає дане поняття «як спільність, сумісність, загальну погодженість, взаємну відповідність, струнку повноту; як явище мистецтва, що складається з окремих, інколи різноманітних частин, які утворюють гармонійне ціле [4, с. 34].

Поняття «музичування» (нім. musizieren – займатися музикою) в сучасній науці має два основних значення. Перше – виконання музики в домашніх умовах, поза концертним залом, друге – гра на музичному інструменті взагалі. В музично-педагогічній науці термін «музичування» набув широкого застосування завдяки системі музичного виховання дітей засобами «елементарного музичування» К. Орфа. Про роль музичування як засобу розвитку особистості наголошено в працях Л. Баренбойма, А. Артоболевської, З. Кодая, Ш. Сузукі. Музичне виховання – процес залучення особистості до музичної культури суспільства. Воно базується на комплексі методів загальної та спеціальної музичної педагогіки, направлених на розвиток здібностей до сприйняття музики [4, с. 361].

М. Моїсєєва визначає, що ансамблева компетентність – це здатність до орієнтації в різних ситуаціях музично-виконавської взаємодії, що виявляється у розмірності й адекватності агогічних, динамічних, метроритмічних намірів партнерів, ідентичності їх

інтонаційно-синтаксичної, артикуляційної, віртуозно-технічної культури в кожному конкретному мікроепізоді партитури, на кожному її часовому відрізку, та у відповідності їх емоційних станів. Серед структурних компонентів ансамблевої компетентності вчена виокремлює наступні: почуття ансамблю, професійні знання та професійні навички, які складають основу для проявів інтуїції й процесів антиципації в музично-виконавській взаємодії [3, с. 53].

Основоположним для дослідження є поняття ансамблевості, яке відображує комунікативну та естетичну специфіку співіснування різних художніх компонентів. Ансамблевість є особлива властивість злагодженої взаємодії, обумовлена внутрішніми передумовами сумісності, які складають музичне ціле елементів. Саме з категорією ансамблевості пов'язаний баланс сумісності, злагодженості та гармонії музичного виконавства [5, с. 5].

Фортепіанний ансамбль являє собою особливу сферу функціонування музичного мистецтва, що належить як до композиторської творчості, так і до виконавської діяльності (професійної чи аматорської), вирізняється художньою узгодженістю, збалансованістю і цілісністю та передбачає: 1) процес спільного музикування/виконавства на фортепіано; 2) кількісний та якісний склад учасників такого процесу і необхідних для цього інструментів; 3) самі музичні твори, зазначені для подібного виконання [7, с. 170].

Провідним репрезентантом фортепіанного ансамблю як такого є фортепіанний дует. Поняття «фортепіанний дует» переважно означає саме ансамблеве виконавство в чотири руки на одному фортепіано (та відповідні музичні твори, призначені для цього) [7, с. 171].

Зазначимо, що фортепіанний ансамбль може функціонувати як самостійний жанр (точніше – жанри), як складова камерно-інструментального або камерно-вокального ансамблю (наприклад, чотириручний фортепіанний дует за участю вокального квартету), а також у ролі «колективного соліста» – у концертах для фортепіано в чотири руки з оркестром, з одного боку, і в багатофортепіанних концертах з оркестром, з іншого.

Ансамбль – це колективна форма гри, у процесі якої музиканти спільно розкривають виконавськими засобами художній зміст твору. Ансамблева гра відрізняється від сольної насамперед тим, що і загальний план, і всі деталі інтерпретації є плодом роздумів і творчої фантазії не одного, а декількох виконавців і реалізуються вони їхніми спільними зусиллями. Тобто в основі ансамблевого музикування лежить колективний принцип, оскільки гра в ансамблі завжди передбачає не тільки наявність загального плану роботи над музичним твором, але і його реалізацію спільними зусиллями виконавців, що особливо важливо для учнів-піаністів, які оволодівають своєю майстерністю в умовах індивідуальних занять, і звикають до них, як до єдино можливої форми роботи.

Гру в ансамблі в навчальних умовах можна трактувати як комплексну музичну діяльність, що пов'язує різні ланки музичної роботи: ритміку, сольфеджіо, спів, гру на музичних інструментах, імпровізацію; як спосіб музичного спілкування, в процесі якого учні вдосконалюють свої знання і формують свої здібності; як процес озвучення музичного твору чи його фрагментів з метою задоволення власних потреб у музично-художньому переживанні. Музикування – це вид музичної діяльності, в процесі якої виявляються як художнє знання, вміння та навички (рівень гри на музичному інструменті, володіння голосом, манера виконання), так і естетичні можливості виконання (виразність, емоційність, інтерпретаційні якості) музичного твору. Виконання творів в ансамблі передбачає не лише уміння грати разом, тут важливим є інше – відчувати та творити разом. Мистецтво ансамблевого музикування базується на умінні виконавця зіставляти свою художню індивідуальність, свій виконавський стиль, технічні прийоми з індивідуальністю, стилем, прийомами виконання партнерів, що забезпечує злагодженість та суголосність загалом. При спільному ансамблевому музикуванні однаково необхідні і вміння захопити партнера своїм задумом, передати йому своє бачення музичних образів, і вміння захопитись задумом партнера, зрозуміти його побажання, прийняти їх, вжитись в них.

Технічно грамотне ансамблеве музикування передбачає:

- 1) синхронне звучання всіх партій (єдність темпу і ритму партнерів);
- 2) врівноваженість в силі звучання всіх партій (єдність динаміки);
- 3) узгодженість штрихів всіх партій (єдність прийомів, фразування).

Виконати ці технічні вимоги може лише музикант, що має добре розвинене вміння слухати загальне звучання ансамблю. Справа не тільки у взаємному «прислуханні» партнерів одне до одного і ясному розумінні функції кожної партії в створенні художнього цілого, а в органічному і безперервному слуханні загального звучання в процесі виконання.

Артикуляція та штрихи мають в комплексі виражальних засобів ансамблістів надзвичайно важливе значення. Артикуляція, як засіб виразної вимови, сприяє виявленню змісту музичної фрази. Її існування і функціонування представляється значним фактором, який об'єднує всі засоби впливу виконавців на початок, становлення та закінчення кожного звука у межах фрази. Саме цей процес дозволяє сприймати фразу як відповідну музичну думку. Артикуляція пов'язана з динамікою, штрихами, агогікою, метроритмом фрази. Художня доцільність і переконливість штрихів у партіях ансамблістів зумовлена вимогами загального звучання ансамблю. Поєднання партій в ансамблі може відбуватися за принципом тотожності прийомів звукоутворення (однакові штрихи), або навпаки, їх протилежності (сполучення різних штрихів одночасно).

Слухати себе та партнера – це прояв різної настроєності уваги. Ансамбліст мусить мати необхідну вправність у швидкій зміні фокусування слуху. Проте ще важливіше – вміння слухати ансамбль і, тільки в межах необхідного контролю, себе в ансамблі або партнера в ансамблі.

Гра в ансамблі вимагає від кожного учасника серйозного перегляду звичних уявлень про силу і тембр звучання. Динаміка ансамблю завжди ширша і багатша від динаміки сольного виконання.

Для нашого часу характерний підвищений інтерес до різноманітних за складом камерних ансамблів. Тому особливо актуальним є завдання виховання музикантів-ансамблістів. Вирішувати його необхідно на всіх етапах навчання, починаючи з найпершого. Гра в 4 руки якнайкраще розвиває ансамблеві навички в учня-піаніста: дисциплінує ритміку (вчить рахувати паузи, «порожні» такти, вчасно вступати); допомагає подолати такі недоліки, як невміння тримати один темп, в'ялий чи занадто чеканий ритм; розвиває тонкість ритмічного слуху; вдосконалює вміння читати з листа.

Отже, дослідження сутності поняття «ансамблеве музикування» виявило його складну структуру, в основі якої лежать поняття «ансамбль» та «музикування». Ансамблеве музикування ми розглядаємо як колективну форму гри, в процесі якої декілька музикантів за допомогою засобів виконавської виразності спільно розкривають художній зміст твору, і в якій чітко простежується єдність сприймання музики та, відповідно, єдність відтворення музичного матеріалу.

Ансамблева гра є складною системою взаємовідносин головного і другорядного, навчає слухового (а не пальцевого) музичного мислення та розумової і слухової диференціації фактури.

Таким чином, спільне виконання музичних творів вимагає від партнерів розвинутої здатності до передчуття виконавських намірів одне одного, формує здатність до чіткого аналізу індивідуальних дій кожного з партнерів та вчасного коригування індивідуальних виконавських прийомів на користь нових – ансамблевих.

#### **Список використаних джерел:**

1. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. Москва: Музыка, 1971. 93 с.
2. Готлиб А. Д. Первые уроки фортепианного ансамбля. *От урока до концерта. Фортепианно-педагогический альманах*. Москва: Классика-XXI, 2009. Вып. 1. С. 34–42.
3. Моїсєєва М. А. Інтеграція музикознавчих і психолого-педагогічних знань як чинник творчої інтуїції музиканта. *Вісник Житомирського держ. ун-ту ім. І. Франка*. Житомир, 2005. № 21. С. 51–54.

4. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
5. Польська І. І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ: НМАУ, 2003. 35 с.
6. Польська І. І. Поняття ансамблю в музиці. *Культура України*: зб. наук. пр. Харків, 2001. Вип. 8. С. 153–160.
7. Польська І. І. Фортепіанний дует у системі фортепіанного ансамблю: жанрово-типологічні аспекти. *Культура України*: зб. наук. пр. Харків, 2018. Вип. 61. С. 167–178.

УДК 78.071.5:780.616.432

**Василь Болтушенко,**  
*ПСМНЗ «Новосанжарська дитяча музична школа»*  
(сmt. Нові Санжари)

### **ВИХОВАННЯ НАВИЧОК ПЕДАЛІЗАЦІЇ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО В МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ**

Педаль – унікальна властивість фортепіано. Жоден інший інструмент не володіє специфічним багатством, подібним педальному звучанню. Проте, проблема педалізації – одна з основних, важких і складних в питаннях фортепіанного виконавства. Аналіз літератури з цієї теми свідчить про те, що в різні часи це питання висвітлювали видатні піаністи та педагоги: О. Алексєєв [1], Л. Баренбойм, Н. Голубовська [2], Г. Коган, Н. Перельман [4] та ін.

*Мета статті* – розглянути проблему виховання навичок педалізації у процесі навчання гри на фортепіано в мистецькій школі.

Перші навички володіння педаллю учень набуває в мистецькій школі. Тому дуже важливо, щоб цей процес був цілеспрямованим і спирався на розвиток музичного слуху, щоб учень користувався педаллю осмислено, з розумінням стилю виконуваного твору. Отже, навчання педалізації має бути складовою частиною всього педагогічного процесу і невпинно перебувати в полі зору педагога.

Методика навчання педалізації зводиться до двох розділів: 1) оволодіння прийомами і навичками педалізації; 2) виховання ставлення до педалізації як до творчого процесу, що включає в себе комплекс різноманітних завдань.

Дуже важливо на ранніх етапах навчання виробити звичку постійного слухового контролю, навчити правильним прийомам педалізації, розвинути ініціативу в пошуках звукових фарб за допомогою педалі, тобто спеціально займатися питаннями педалізації поряд з усіма основними завданнями розвитку техніки виконавства.

Приступати до вивчення педалізації слід лише після того, як учень отримав піаністичні навички, навчився слухати себе. Це буває не раніше другого класу.

Перш ніж виконувати п'єси з педаллю, корисно розповісти учневі про її будову і виразні можливості, обов'язково ілюструючи розповідь відповідними фрагментами. Дитина чує, наскільки збагачується звучання рояля з педаллю, і у неї з'являється бажання самому грати на улюбленому інструменті, неодмінно використовуючи педаль.

Наступний етап в роботі над педаллю – це постановка ноги. Необхідно відразу вимагати від учня безшумного натискання і, особливо, відпускання педалі (не слід говорити «зняти педаль» – виникає асоціація зняття ноги з педалі, потрібно говорити «відпустити педаль», що забезпечує злітність ноги з педаллю), начебто носок «приклеївся» до педалі. Особливо треба стежити, щоб учень накривав ногою тільки розширення педальної лапки («головку» педалі).

Якщо в п'єсі педалізується заключний акорд, слід привчити дитину не знімати руки з клавіатури поки триває акорд на педалі, а педаль і руки зняти одночасно, дослухавши акорд до кінця. Якщо в п'єсі педаль застосовується хоча б раз, то нога повинна перебувати на педалі з самого початку виконання. Цим досягається наступне: не доводиться шукати ногою педаль, і створюється звичка спокійно тримати ногу.

Після того, як учень звикне до положення ноги на педалі, навчиться правильно її натискати, можна сміливо переходити до педальних вправ.

Існує два основних прийоми педалізації: *пряма педаль* і *запізнююча*, яка особливо потрібна в тих випадках, коли доводиться пов'язувати ряд акордів legato, яких без застосування педалі, одними пальцями пов'язувати не можна. Вже сама їх назва вказує на те, що пряма педаль береться одночасно з натисканням клавіші, запізнююча – після нього.

Пряма педаль простіша. Можна зіграти послідовність від низу до верху з декількох звуків До-мажорного тризвуку, м'яко і плавно натиснувши педаль одночасно з першим звуком. Натиснута педаль повинна забезпечувати зв'язування звуків без допомоги пальців. Не треба тиснути при цьому на педаль до упору – як тільки демпфери піднялися, звільнивши струни, і з'явилося відчуття продовження звучання потрібно припинити натискати педаль. Догравши до кінця, послухати накладені один на одного звуки, після чого так само м'яко, без стуку зняти педаль (стежити, щоб підошва не відривалася від лапки педалі при русі вгору), контролюючи слухом повне припинення звучання. Потім зіграти аналогічну послідовність з педаллю від іншого звуку. Впоравшись з цією вправою, перейти до складнішого – з'єднання декількох звуків і акордів, які не повторюються і при змішуванні утворюють дисонуючі поєднання («бруд»). Для цього буде потрібно застосувати запізнюючу педаль. Особливість її полягає в тому, що вона береться після натискання клавіші, а знімається одночасно з натисканням клавіші. Отже, нога в момент натискання клавіші виконує два рухи – вгору (швидко зняття педалі) і вниз (взяття педалі).

Пряма педаль вживається головним чином в п'єсах із гострим, чітким або танцювальним ритмом. Вона підкреслює сильні долі або створює ритмічну опору фрази. Така педаль доцільна, наприклад, у марші, де чіткий ритм своїм вольовим началом повинен захопити всіх, хто рухається. Звідси визначеність початку кожної музичної фрази, підкресленої педаллю.

Вважаємо, що починати слід із запізнюючої педалі. Увагу учня важливо направити на слухання педального звучання, а не на механізм руху. В педалізації привчаємо учня не просто почути педальне забарвлення, а чисте педальне звучання, безшумний рух педального механізму, який швидше досягається на прийомі запізнюючої педалі.

На перших етапах навчання учень із середніми здібностями не може охопити все відразу: точність тексту, ритму, якість звука і фразування, педаль. Тому п'єсу треба вивчати спочатку без педалі. З музикальними дітьми, які швидко сприймають і вміють вслуховуватись в фортепіанне звучання, можна розбирати п'єсу одразу з педаллю. Тоді з першого знайомства учень одержить уяву про характер музики і колорит звучання, що без сумніву зацікавить і захопить його.

Що стосується лівої педалі: лівою педаллю в перші роки навчання краще взагалі не користуватись, щоб не штовхнути учня на легкий шлях досягнення *piano*. Техніка педалізації лівою педаллю дуже проста, треба тільки привчити учня натискати педаль перед звуковидобуванням. Натиск лівої педалі позначається терміном «*una corda*», а зняття лівої педалі позначається терміном «*tre corde*».

Лівою педаллю можна спеціально зайнятись у старших класах. Найкраще це зробити на творах клавесиністів, пояснивши в загальних рисах будову клавесину, наявність двох клавіатур, які дають різне звучання та ефекти клавесинних реєстрів.

Поступово учневі можна давати все більшу можливість в самостійному застосуванні педалі. Пояснивши педаль початкових фраз і найскладніших місць, запропонувати учневі самостійно розмітити педаль. Потім перевірити і пояснити всі поправки. В застосуванні педалі багато залежить від музичної інтуїції виконавця. В пошуках бажаного звучання учень

пробує, шукає, що підкаже інтуїція. Завдання на самостійне продумування педалі підштовхне ініціативу, допоможе виявити художній смак.

Підсумовуючи вищесказане, можемо стверджувати, що художня педалізація – це завжди творчий процес. Комплексна, цілеспрямована робота над педалізацією – це робота образної уяви і слуху. Тому оволодіння педалізацією є найважливішим засобом у вихованні образного мислення учня, розвитку його музичного смаку і становлення грамотного виконавця-піаніста.

#### **Список використаних джерел:**

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособ. для муз. вузов и училищ. Москва: Музыка, 1978. 288 с.
2. Голубовская Н. Искусство педализации. Ленинград: Музыка, 1974. 96 с.
3. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Изд. 5-е. Москва: Музыка, 1988. 240 с.
4. Перельман Н. В классе рояля. Ленинград: Музыка, 1986. 78 с.

УДК 78.071.5:780.616.433

*Наталія Василенко,  
Козельщинська дитяча музична школа  
(сmt. Козельщина)*

### **РОЗВИТОК ТВОРЧИХ МОЖЛИВОСТЕЙ УЧНІВ-ПІАНІСТІВ**

Проблему розвитку творчих можливостей учнів вивчали Г. Коган [1], М. Метнер [2], Г. Нейгауз [3], Е. Фергюсон та ін.

*Мета статті* – проаналізувати процес розвитку творчих можливостей учнів, розглянути методи роботи над розвитком технічних навичок.

У сучасному суспільстві загальна музична освіта почала втрачати свою цінність та значимість. Стало «не модно» навчатися грі на музичних інструментах, слухати класичну музику, відвідувати театри тощо. Сьогодні в процесі сприйняття музики присутня споживча ціль, яка ґрунтується на задоволенні, насолоді.

Кожного року в школу приходять сучасні діти – це інше покоління. Вони думають швидше, неупорядкованої інформації засвоюють все більше, але захоплюються все менше. Існує тенденція до байдужості, одноманітного кола інтересів. А наше суспільство потребує активних творчих особистостей.

Дуже важливо пробудити в дітях інтерес. Завдяки музиці в людині пробуджується уявлення про піднесене не тільки в навколишньому середовищі, але й у самих собі. Важливо навчити дітей розуміти і любити музику, співати в хорі, ритмічно рухатись, грати на музичних інструментах тощо. Найбільш суттєве – розвивати прагнення і здатність учнів застосовувати свій музичний досвід в творчих проявах.

Робота над розвитком творчих навичок спрямована на загальний музичний розвиток учнів, сприяє розширенню світогляду. Головне в роботі педагога – зробити акцент на домашні заняття, які включають в себе розуміння швидко читати новий текст, грати в ансамблі, вміти підіграти собі супровід до популярної пісні, перенести її в зручну для себе тональність, підібрати улюблену мелодію тощо. Проте, при цьому, необхідно збагатити учня основними формами піаністичної техніки, сформувані гнучкий піаністичний апарат.

Знайомство дітей з інструментом починається з розбору та підбору нескладних п'єсок. Подібний вид творчості закладає основу для розвитку внутрішнього слуху, крім цього створює передумови для вільної орієнтації учня на клавіатурі. Розвиток слуху для піаніста є дуже важливим. По мірі збагачення новими знаннями в області гармонії, знайомством з різними фактурами слід більше приділяти уваги підбору супроводу, використовуючи на



початку найпростішу гармонію, поступово ускладнювати акорди та фактуру. Підбір на слух готує учнів до уміння транспонувати. Транспонування неможливе без хорошого знання тональностей, без аналізу гармонічних послідовностей. Перед транспонуванням слід проаналізувати твір: визначити тональність, розмір, кількість фраз, графічний малюнок кожної фрази, рух мелодії і т. д. Після цього можна обрати інтервал для транспонування. Ця робота сприяє не тільки розвитку слуху та його активізації, а й вирішує проблему читання нот з аркуша – одного з найважливіших та складних завдань навчання музики.

Не буде ні для кого секретом, що половина успіху в вивченні творів полягає в умінні швидко та грамотно читати нотний текст. Читка нот з аркуша – процес, який потребує залучення розумової діяльності та слуху. Навіть найменша та найлегша п'єса, прочитана з аркуша, повинна стати знайомством із новим музичним образом. Чим більше учень читає творів, тим більше збагачується запас його музичних вражень, і, можливо, це викличе в ньому бажання самостійно знайомитися з новими творами, пробудить інтерес до самостійного музикування.

Гра в ансамблі сприяє подальшому розвитку навички читання нот з аркуша. Навіть на найперших уроках учень може долучитися до ансамблю: педагог може підіграти нескладні гармонії, що посприяє розвитку гармонічного слуху в юного музиканта і дасть перший досвід спільної творчості. Гра в ансамблі формує відчуття партнерства, підвищує відчуття відповідальності, організовує виконавську волю учня. Саме спілкування з партнером – це обмін думками. Колективна праця не тільки активізує творчу волю виконавця, а й розвиває його фантазію.

Велике значення на розвиток творчих можливостей учня може мати гра різноманітних акомпанементів (інструментальних чи вокальних). Робота над акомпанементом ставить перед учнем завдання одночасно бачити не тільки свою партію, а і партію соліста (охопити поглядом 3 рядка одночасно). Слово у вокальному акомпанементі допомагає глибше зрозуміти твір, розкрити його характер.

Знайомство з різноманітною ансамблевою літературою (симфонічною, оперною), розширює внутрішній світ учня, вносить свіжий подих в його музичні враження, може стати основою для подальшого домашнього музикування.

Отже, зважаючи на соціальне опитування педагогів і батьків, учні повинні мати такі навички:

- вільне читання нот з аркуша;
- мати репертуар для дозвілля та вміти самостійно його розширяти;
- підбирати мелодію на слух та підібрати до неї акомпанемент;
- спілкуватися з інструментом як із другим «я», отримувати від цього емоційну «підзарядку» та позитивні емоції.

Творцем не народжуються. Все залежить від того, які можливості представляє та створює оточення для реалізації того потенціалу, який має кожен із нас.

#### **Список використаних джерел:**

1. Коган Г. Работа пианиста. Москва: Классика-XXI, 2004. 204 с.
2. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора: страницы из записных книжек. Москва: Музгиз, 1963. 92 с.
3. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Изд. 5-е. Москва: Музыка, 1988. 240 с.
4. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста. Москва: Советский композитор, 1989. 144 с.
5. Халабузарь П., Попов В., Добровольская Н. Методика музыкального воспитания : учеб. пособие для муз. училищ и училищ искусств. Москва: Музыка, 1990. 175 с.

## ВИВЧЕННЯ ЕТЮДІВ – НЕВІД’ЄМНА ЧАСТИНА ПРОЦЕСУ ТЕХНІЧНОГО ВИХОВАННЯ МУЗИКАНТА В МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ

Мистецька освіта є частиною художньої культури суспільства. Сьогодні мистецьку освіту пов’язують з різнобічним і гармонійним розвитком творчих сил людини, способами збагачення її духовного світу, виховання справжніх людських якостей, формування цінностей особистості, володіння виконавською майстерністю, виховання художнього смаку, що потребує застосування відповідної методики викладання, ширше – впровадження музично-педагогічних технологій.

Аналіз музикознавчої та науково-методичної літератури таких авторів, як Н. Барінова, А. Бірмак, А. Гольденвейзер [2], К. Гумель, Б. Кременштейн, К. А. Мартінсен, Г. Нейгауз [4], А. Рубінштейн, С. Савшинський, Г. Тальберг, Г. Ципін, К. Черні та ін., показав, що виконавська техніка завжди була предметом особливої уваги музикантів.

*Мета статті* полягає у висвітленні методики роботи відомих педагогів-піаністів над інструктивним матеріалом, зокрема етюдами як ефективними засобами розвитку загальної майстерності учня-піаніста мистецької школи.

Досягнення виконавської майстерності в школі, в першу чергу, пов’язано із загальним музичним розвитком учня. Обов’язковими вимогами є систематичне опрацювання необхідних технічних навичок (точність, швидкість, різноманітність рухів), якими повинен володіти учень. Якщо розучувати тільки художні твори і не займатися технічною роботою, учень не зможе оволодіти різними видами техніки.

Розглянемо інструктивний матеріал – етюди, які використовуються в роботі над технікою. Вони є основним елементом фактури, характерної для різних фортепіанних стилів. Граючи етюди К. Черні, учень готується до виконання сонатин В. А. Моцарта, М. Клементі, Л. Бетховена. Етюди М. Мошковського є матеріалом для засвоєння віртуозного та романтичного стилю.

Етюди за видами поділяють на:

- технічні (навчальні) – М. Клементі, Р. Крейцера, К. Черні та ін.;
- високохудожні концертні етюди-п’єси – Б. Бартока, Й. Брамса, Ф. Шопена, Ф. Ліста та ін.;
- етюди-картини С. Рахманінова;
- симфонічні етюди Р. Шумана та ін.

Етюд має музичний *план*: будова, форма, характер його звукового образу. На перших етапах навчання в основу входить розбір етюду на уроці, вправи і прийоми, які застосовуються в подальшому.

Особливу увагу вчитель зосереджує на таких *завданнях*:

- 1) попереднє ознайомлення з етюдом, коли визначаються попередні цілі;
- 2) програвання в повільному темпі й аналіз всіх деталей нотного тексту;
- 3) твір виконується повністю, по можливості без зупинок із точним дотриманням усіх позначень: темпоритму, штрихів, динаміки, фразування.

Коли учень знає впевнено нотний текст, слід приступити до розучування напам’ять, але дуже важливо вимагати від учня не механічної, а свідомої гри [1]. Також корисно використовувати метод А. Б. Гольденвейзера – не грати твір в цілому, а поділити його на окремі епізоди, починати вчити з невеликих уривків, фрази – не тільки двома руками, але й окремо кожною рукою. Застосування цього методу повинно привести учня до впевненого виконання етюду в повільному темпі напам’ять, потім в середньому, далі звертається увага

на динаміку. Вкрай важливо, щоб етюд звучав яскраво. Потрібно вимагати виявлення динамічних відтінків, які сприятимуть технічному закріпленню матеріалу в цілому.

Г. Г. Нейгауз пропонував «розучувати твір дуже повільно і бути чітким в нотному тексті, уявляючи собі, як це буде звучати в загальному вигляді, домогтися певної звучності, фразування. Шлях роботи повинен бути такий: аналіз будови структури пасажу, вибір зручної аплікатури. Він пропонував повторювати учню 20 разів одне й те саме місце поки не буде потрібного звучання». Для зміцнення пальців корисно програвати етюд чітким гучним або навпаки легким *staccato*. Доцільно програвати етюд в середньому темпі *legato* і *pianissimo*, граючи «одними пальцями» та домогтися максимальної рівності звукової лінії» [4].

Л. Арчажнікова вважає найбільш корисним методом штрихові та звукові варіанти: гра глибоким звуком *non legato* на *pp* або навпаки хорошим *legato* на *p* чи *pp*; гра етюду на *staccato-legato*; гра акордами. Також вона пропонує використовувати спосіб Т. Лешетицького: виконання етюду у вільному темпі з невеликим сповільненням гри в технічно складних або незручних місцях. Цей спосіб сприяє формуванню в учнів відчуття сміливості та свободи [1].

Для зміцнення пальців краще використовувати спеціальні вправи, які застосовуються в різних темпах та дотримуватися нотного тексту, відповідних рухів, фразування, динаміки [2]. Етюди завжди повинні звучати повноцінно в музичному співвідношенні: «грубе довбання» несе мало користі. Швидкі пасажи в етюді на усіх етапах вивчення повинні бути «проспівані»: пальці чітко «занурюються в клавіатуру», м'яка кисть спільно з фразуванням допомагає об'єднати рух. Після вивчення нотного тексту найбільш ефективна робота в спокійному темпі (для початківців) і в середньому (для технічних учнів). Важливою умовою фортепіанної техніки являється вміння учня слідкувати під час гри не тільки за мелодією, а й за акомпанементом.

Педагогами-піаністами створено чимало збірок етюдів, та в навчальному процесі мистецьких шкіл використовуються ті, що протягом тривалого часу стали найбільш ефективними. Основою в розвитку фортепіанної техніки стали етюди К. Черні ор. 299, О. Лешгорна, І. Крамера, М. Мошковського та ін.

Отже, цілеспрямований розвиток фортепіанної техніки учнів мистецької школи відбувається як на художньому, так і на спеціальному інструктивному матеріалі – етюдах. Етюди – це не сухі вправи, позбавлені художнього сенсу, а перш за все – хороша музика. Правильне розуміння художнього завдання етюду дає можливість знайти вірний шлях до вирішення технічних проблем, укладених в даному творі. У давні часи педагогіка дбала, головним чином, про кількість накопичених рухових технічних навичок піаніста, використовуючи для цього всілякі апарати і малопривабливі вправи за фортепіано. У наш час технічне виховання музиканта розглядається як частина загальної майстерності піаніста. Для нас сила, швидкість, спритність – не абстрактні якості, а найважливіші компоненти художнього виконання.

#### Список використаних джерел:

1. Арчажнікова Л. Г. Методика обучения игре на фортепиано: учебное пособие для студентов IV курса вечернего и заочного отделений муз.-пед. фак-та. Москва: МГЗПИ, 1982. 82 с.
2. Гольденвейзер А. Б. О музыкальном исполнительстве. Из заметок старого исполнителя-пианиста. *Вопросы музыкально-исполнительского искусства*. Москва, 1958. Вып. 2. С. 4.
3. Кондратова Л. Г. Уроки музичного мистецтва: посібник для вчителя: 6 клас. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2014. 184 с.
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Изд. 5-е. Москва: Музыка, 1988. 240 с.

## РОЗВИТОК КРЕАТИВНОСТІ ДІТЕЙ У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

Сучасний світ – це світ креативних особистостей, адже вершин у ньому досягають лише ті, хто мислить неординарно, творчо, хто нестандартно підходить до розв’язання будь-яких проблем. Ще Василь Сухомлинський стверджував, що музика пробуджує енергію мислення навіть у найінертніших дітей. Музика формує художній смак, активізує потребу в самостійному та неординарному мисленні, збагачує внутрішній світ, розвиває творчу уяву. А для людини творча уява – це ключик, який відмикає двері в нове, досі незнане життя, це одна з неодмінних умов формування її креативності.

Природу креативності досліджували Г. Айзенк, Т. Березіна, І. Біла, Д. Богоявленська, Е. Варез, Л. Венгер, В. Вишнякова, О. Запорожець, С. Литвиненко, Л. Петришин, Я. Пономарьов, Н. Приймак [2], С. Райх, І. Сахневич, М. Холодна, Л. Хомуленко [3], С. Чиркова, М. Шуть [4], М. Ярошевський, В. Яковлев. Так, американський психолог Елліс Пол Торренс за роки досліджень написав понад 2000 книг, монографій, статей, научних посібників із обговорюваної проблеми.

*Мета статті* – визначити вплив занять у класі фортепіано на розвиток креативності юних піаністів.

*Креативність* (від лат. creation – створення) – характерна риса творчої особистості, що дає змогу генерувати оригінальні ідеї та обирати нешаблонні шляхи розв’язання проблеми [3, с. 14].

Поняття «креативність» стосується внутрішнього ресурсу творця і містить у собі:

- найвищий рівень інтелектуальної активності – провідна риса обдарованої особистості, яка пов’язана зі здатністю до самоактуалізації і процесуального боку діяльності;
- системну якість інтелекту – здатність відмовлятися від традиційних, стереотипних схем і способів мислення, продукуючи принципово нові ідеї, й відшукувати нові способи розв’язання проблем чи нові способи самовираження.

Факторами креативності є: рухливість, чіткість та гнучкість мислення; чутливість до проблем; оригінальність, винахідливість, конструктивність у розв’язанні тих чи інших проблем тощо [4].

Значущість музичного мистецтва у творчому пізнанні дійсності й самого себе є незаперечною і стратегічною. Від самого народження дитина освоює світ речей, емоцій та характерів, навчається, створює нові ігри, казки, малюнки, пісні й танці – тобто змінює, творчо перетворює навколишній світ за власною ініціативою. Саме тому зацікавлені в розвитку особистості дитини педагоги і на уроках в музичній школі моделюють ситуації, що спонукають її продовжувати перетворювати навколишній світ.

Для розвитку креативного мислення дітей, насамперед, створюємо сприятливі умови, особливу психологічну атмосферу довіри, співпраці та співтворчості, віримо у творчий потенціал, здібності та можливості своїх учнів, враховуємо їхні індивідуальні психічні й інтелектуальні особливості, допомагаємо їм самовиразитися і самореалізуватися. Для того, щоб на уроках панувала доброзичлива атмосфера, даємо учням можливість вільно висловлювати власні думки, толерантно ставимося до їхніх поглядів, допускаємо право на помилку тощо.

Використовуємо різні педагогічні методи та прийоми, завдяки яким можна активізувати креативне мислення школярів. Зокрема: інтегративні, проблемно-евристичні, сугестивні, ігрові, інтерактивні [2].

Розвиток креативності дітей на музичних заняттях забезпечують:

– *художньо-образне мислення* – на базі опанованого дітьми наочно-дійового й наочно-образного, адже пізнання дійсності «серцем» наполягає на одухотворенні, образності процесу навчання й виховання (принцип «через художнє до інтелектуального»), бо здатність дітей до сприйняття і виявлення почуттів, їхня чутливість до краси, розуміння мови образів по-справжньому вражає;

– *дивергентне мислення* (від лат. *divergere* – розходитися) – здатність мислити в різних напрямках, аналізувати об'єкт з різних боків, позаяк креативний розум здатен бачити і ставити цілі сам, виходячи за межі вузько поставлених умов;

– *уява* – психічна здатність особистості відбивати навколишню дійсність у нових, незвичних зв'язках чи сполученнях;

– *інтуїція* – спосіб пізнання, що характеризується безпосереднім осягненням істини, мить «раптового розуміння» (інсайт) і має вигляд стрибкоподібного переходу від достатньо насиченої накопиченої інформації про об'єкт до нової якості.

Досвід креативної діяльності діти опановують лише в експериментально-практичній діяльності поетапно і поопераційно. Уникаємо репродуктивності завдяки: варіативності; евристиці; пошукам інновацій; проблемним ситуаціям і вправам, побудованим на ампліфікаційній основі (ускладнення умов, мети, змісту, шляхів).

Особливу роль у процесі формування на музичних заняттях у дітей здатності до креативних дій має їхня музично-виконавська діяльність (спів, гра на фортепіано, музикування, творчі музичні ігри). Використовуємо творчі завдання, які потребують значної роботи креативного мислення: сольмізація; створення власних мелодій на заданий текст; пошук підголосків, вигуків, шумів; пошук споріднених пісні інтонацій; створення варіацій епізодів до форми рондо; перетворення поетичних діалогів у музичні тощо.

Зорова наочність в поєднанні зі слуховими, руховими, тактильними відчуттями допомагає дітям отримувати уявлення про виразні особливості музичної мови. У момент творчості у дітей виникають суто індивідуальні й неповторні музичні та поза-музичні реакції й уявлення, які: активізують креативний механізм мислення, творчу уяву; розвивають різнобарвність емоційного відгуку дітей на музику, її зміст та палітру образів.

Дбаючи про нерозривність музичної та пластичної виразності, спонукаємо дітей до сприймання музики не лише слухом, а й за допомогою музично-ритмічних рухів. Залучення до розв'язання подібного завдання креативного апарату навчає дітей: відчувати протяжність фрази, несиметричність фразування, характер твору, особливості його розвитку; проявляти себе в творчих етюдах; грати на уявній клавіатурі; співати «про себе»; диригувати невидимим оркестром тощо.

Найефективнішим методом навчання творчості в цілому та креативності зокрема визнано моделювання творчого процесу композитора. Відтворюючи процес народження музики через імпровізацію і створення мелодичних побудов, діти навчаються відшукувати найбільш вдалі інтонації до певного поетичного матеріалу та підбирати виразні засоби, які, на погляд творця, повніше розкриють їх композиторський задум і зміст твору. Завдання на імпровізацію та «домислювання» можуть бути критерієм для визначення рівня розвитку креативності дітей.

Заняття імпровізацією переслідують дві взаємозалежні мети: вироблення інтонаційного та ладового слуху; розвиток творчої фантазії. Імпровізації застосовуємо ритмічні, а також пов'язані зі зміною характеру, темпу, розміру, динаміки виконання тощо. Під час імпровізації на «домислювання» діти продовжують розпочату викладачем мелодію й завершують її в тоніку заданої тональності або, керуючись власною логікою розвитку образу та власним баченням певних художніх деталей через призму власної уяви, виходять за межі ладових співвідношень. Мелодія може не завершуватися тонікою, а стати «запитальною» чи «незавершеною».

Змодельовані дітьми варіанти мелодичних побудов записуємо на магнітофон та фіксуємо нотами з метою внести композиційний доробок у власний творчий зошит кожної

дитини. Це дає змогу: повертатися до «творів» дітей; за потреби вносити в них певні зміни; використовувати «твори» дітей в інших побудовах.

«Примірявши» роль творця-композитора, діти розуміють суть творчого процесу. Гарантами успішності опанування дітьми основ творчої діяльності є певні здобутки дітей у вигляді знань, умінь, навичок та збудженого «творчого інстинкту» (Б. Асаф'єв) з одного боку, і комплексу потенціалів (інтелектуальних, практично-дійових, особистісних) з іншого, які за належних умов із перспективних (можливих) переходять у дійсні (реальні). Такий процес творчого діяння діти сприймають як важливу цікаву гру, яка має: цільову установку, емоційну забарвленість, наявність правил поведінки, критерію перемоги, і навіть узагальненого алгоритму досягнення успіху та кінцевої мети.

Розвиваємо креативний потенціал дітей і через сприймання музики за допомогою висловлення власного емоційно-естетичного ставлення до музичного твору та його змісту, власних суджень про художньо-образну мову твору, її інтонаційно-образну виразність, обґрунтування власної думки щодо інтерпретації музичних творів. Креативні процеси, що забезпечують сприймання та інтерпретацію творів, сприяють формуванню емоційного інтелекту дітей, образного й узагальненого сприйняття світу, розширенню кругозору, збагаченню словникового запасу, розвитку комунікативних здібностей. Використовуємо творчі ігри, які сприяють формуванню і музичного, і креативного мислення дітей і відповідають їх вікові, є зрозумілими й цікавими для них. При цьому узгоджуємо дії з адаптованою інформацією: характером музики, зміною настроїв, темпу, тембру, динаміки, фактури, образів тощо.

Отже, використання на уроках фортепіано творчих завдань, ігор на розвиток креативності формує внутрішній світ дітей, розвиває їхній інтелект, художню уяву, образно-асоціативне мислення, активізує дитячу пам'ять, спостережливість, інтуїцію. Використовуючи методи та прийоми, спрямовані на поєднання емоційного, естетичного та раціонального в навчанні, викладач не лише робить цікавими уроки, а й формує в учнів необхідні для життя в сучасному світі якості особистості.

#### **Список використаних джерел:**

1. Кучеренко М. Обдарованість – виявити, зрозуміти, підтримати. *Музичний керівник*. Київ: МЦФЕР Україна, 2018. № 2. С. 4–13.
2. Приймак Н. Педагогічні методи та прийоми, спрямовані на розвиток креативного мислення дітей. *Музичний керівник*. Київ: МЦФЕР Україна, 2011. № 7. С. 17–21.
3. Хомуленко Л. Формування креативної особистості засобами музичного виховання. *Музичний керівник*. Київ: МЦФЕР Україна, 2010. № 1. С. 14–19.
4. Шуть М. Розвиток креативності дітей на музичних заняттях. *Музичний керівник*. Київ: МЦФЕР Україна, 2013. № 8. С. 4–14.

УДК 78.071(47+57)

*Олена Долина, Борис Долина,  
Семенівська дитяча мистецька школа  
(сmt. Семенівка)*

### **АВТОРСЬКА ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНА ТЕХНОЛОГІЯ ГЕНРІХА НЕЙГАУЗА**

Генріх Нейгауз увійшов в історію музичної культури як віртуозний піаніст і педагог, який створив свою власну систему та виховав цілу плеяду видатних музикантів. Його методика описана у працях Г. Герасимової [1], М. Долгіх [2], І. Марченко [4], К. Шамаєвої [3] та ін.

*Мета статті* – проаналізувати авторську художньо-педагогічну технологію навчання гри на фортепіано Г. Нейгауза та охарактеризувати її використання у власному музично-педагогічному досвіді роботи.

Генріх Густавович Нейгауз (1888–1964) – російський піаніст і педагог німецького походження. Народний артист (1956). Народився в родині директора приватної музичної школи Густава Нейгауза. Найбільший вплив на його творчий розвиток мали його двоюрідний брат Кароль Шимановський та його дядько Фелікс Блуменфельд.

У 1897 році дав перший сольний концерт в Єлисаветграді (нині м. Кропивницький). У 1904 році разом зі старшою сестрою Наталією Нейгауз концертував і Німеччині. Навчався у Карла Генріха Барта і Леопольда Годовського в Берліні. З 1909 по 1914 р. навчався у Віденському університеті музики та виконавського мистецтва, 1915 р. екстерном закінчив Петербурзьку консерваторію. Викладав якийсь час у Тифлісі, в 1919–1922 рр. – у Київській, а з 1922 р. – в Московській консерваторіях.

Серед його учнів – Т. Гутман, Е. Гросман, Б. Маранц, С. Бендицький, Е. Гілельс, Я. Зак, С. Ріхтер, Є. Малінін, А. Ведерников, М. Федорова, В. Горностаєва, А. Геккельман, О. Слободяник, Є. Ліберман, Л. Брумберг, В. Кастельський, О. Любимов, Е. Вірсаладзе, О. Наседкін, Радугу Лупу, В. Васильєв. Син Нейгауза – Станіслав – також став відомим піаністом. Величезна плеяда серед учнів славнозвісних вітчизняних піаністів, переможців найпрестижніших конкурсів, народних і заслужених артистів, професорів і доцентів провідних середніх і вищих музичних навчальних закладів засвідчує безперечну ефективність методи Г. Нейгауза.

Досліджуючи творчу та педагогічну спадщину Г. Нейгауза, І. Марченко кваліфікує її як авторську педагогічну технологію, бо містить необхідні структурні елементи:

- мета – розвиток особистості учнів;
- завдання – загальномузичний розвиток, формування високого рівня ерудиції, розвиток пізнавальних сил особистості, її моральне вдосконалення, розвиток техніки як засобу досягнення художньої мети;
- принципи – свідомості, творчої активності та самостійності учнів; єдності конкретного і абстрактного, раціонального й емоційного, репродуктивного та продуктивного як вираження комплексного підходу; проведення навчання на високому рівні труднощів; раціонального поєднання колективних та індивідуальних форм роботи;
- методи – ілюстративні, пояснювальні, пошукові, проблемні, творчі [3, с. 9].

Метод занять Генріха Густавовича полягав у тому, щоб виконавець якомога раніше уявив собі те, що ми називаємо «художнім образом» [4, с. 11–14]. Чим ясніше мета (зміст, музика, досконалість виконання), тим ясніше вона диктує засоби її досягнення, ясно усвідомлена мета і дає музикантові можливість втілити її у своєму виконанні.

Робота над художнім образом має починатися водночас із початком навчання гри на фортепіано та засвоєнням нотної грамоти. Якщо дитина зможе відтворити яку-небудь найпростішу мелодію, необхідно домогтися, щоб це перше «виконання» було «виразним», тобто щоб характер виконаної мелодії точно відповідав характеру («змісту») даної мелодії. Для цього особливо, рекомендує Нейгауз, треба користуватися народними мелодіями, найпростішими мелодіями Гайдна, Моцарта, Вебера, Чайковського, в яких емоційно-поетичний початок виступає яскравіше, ніж в кращих інструментальних творах для дітей [4, с. 20]. Доки дитина грає вправу чи етюд, якусь інструктивну п'єсу без художнього змісту, в його виконанні спостерігається невизначеність і сваволя, це буде гра «взагалі», позбавлена ясної цілеспрямованості (гра задля гри, а не музики).

Педагог-піаніст блискуче володів художнім словом (порівняннями, епітетами, тропами), які часто застосовував у поясненнях. Наприклад, необхідною передумовою гарного звуку є повна свобода та вільність передпліччя, кисті та руки від плеча до кінчиків пальців (вся точність у них зосереджена!), «які повинні бути завжди напоготові, як солдати на фронті». У руховому відношенні це гнучкість (не «розслабленість»), «вільна вага», впевнене регулювання цієї ваги згідно з метою від майже непомітного доторку в швидких надлегких звуках до величезного напору за участю всього тіла для досягнення граничної потужності звуку. Вся ця механіка зовсім не складна для того, хто гарно чує, має ясний задум, здатний зрозуміти природну гнучкість і свободу свого тіла та вміє багато й

наполегливо працювати за роялем.

Нейгауз наголошує, що «сила пальців» є тільки стійкість пальців і руки, які витримують будь-яку вагу. Він пропонує розглядати пальці не тільки як самостійні бойові «живі механізми» там, де потрібна чіткість, гладкість при невеликій силі звуку, і там, де в кантилені потрібний співочий звук і коли рука при абсолютному legato пов'язана з клавіатурою. Але у пальців є інші функції. Якщо потрібна велика сила звуку, то пальці перетворюються із самостійних одиниць у міцні опори, точніше – арки під склепінням руки [4, С. 115–116]. Він учив, що гарний піаніст повинен грати рівно все: від гами, подвійних нот – до найскладніших акордових сполучень. Добре організована рука піаніста – це ідеальний колектив: кожний за всіх і всі за одного, кожний – індивідуальність, усі разом – єдиний колектив [4, с. 117].

Оскільки, фортепіано не має тривалості звуку, то нюансування не тільки мелодичної лінії, але й пасажів повинне бути більш багатим та гнучким для того, щоб передати інтонацію музики, яка виконується. Для отримання «ніжного», «теплого», «проникливого» звуку необхідно натискати клавіші дуже інтенсивно, «глибоко», при цьому тримати пальці якомога ближче до клавіатури. Навпаки, для досягнення відкритого, великого звуку необхідно використовувати всю амплітуду руху пальця та руки.

Питання про звук у творах, які потребують використання педалі, не можна розглядати окремо від педалізації. Корисно іноді будь-який твір програвати без педалі, але ще «корисніше» вчити твір із правильною педаллю.

Про роботу над технікою як художньою фортепіанною грою, Нейгауз пише: «Свобода – це усвідомлена необхідність. Звідси висновок: свобода є антиподом анархії, як космос – ворог хаосу. Передумовою свободи є впевненість. Багатьом недосвідченим музикантам притаманна, так би мовити, «фортепіанобія», яка виражається в тому, що вони часто беруть не ті ноти, які треба, роблять багато зайвих рухів, не вміють користуватися природною вагою руки та передпліччя – загалом проявляють усі риси невпевненості» [4, с. 108].

Г. Нейгауз виокремив вісім елементів фортепіанної техніки.

Перший елемент – взяття однієї ноти. На даній ноті можна дослідити весь динамічний діапазон фортепіано. Її можна брати як дуже «довгу», витримувати до повного зникнення звуку, як коротку і так до найкоротшої. У цій ноті можна виразити багато відтінків почуття – ніжність, сміливість, гнів, самотність та ін., звісно, уявляючи при цьому, що звук цей мав «минуле» та має «майбутнє».

Другий елемент. Після однієї ноти йдуть дві, три, чотири, потім усі п'ять. У цих вправах повинна бути рівність. Рука при цьому вільна, спокійна, майже нерухома, щоб вона спиралася на пальці, як на природні опори. Багаторазове повторення двох нот дає трель. Нейгауз пропонує вчити трель двома способами. Перший – грати трель тільки пальцями, які піднімаються від зап'ястя при абсолютно спокійній руці (грати від pianissimo до можливого forte; від повільного до швидкого темпу; всіма пальцями на білих клавішах, на чорних, на білих та чорних тощо). При non legato трохи піднімати пальці над клавішами та грати, не піднімаючи пальців. Така трель нагадує скрипичне vibrato на одній струні. Другий спосіб – максимальне використання швидкої вібрації кисті, передпліччя. Він більш природний, аніж перший, і застосовується, коли трель повинна звучати дуже сильно.

Третій елемент – гами, де рука не залишається в одній позиції, а переноситься на будь-яку відстань вгору та вниз (направо та наліво) по клавіатурі.

Четвертий елемент – арпеджіо в усіх його видах. Тут Нейгауз нагадує про гнучкість, повну рівність руху, якщо воно проходить у рівних долях.

П'ятий елемент – подвійні ноти. Тут треба намагатись маленькими, точними рухами, при мінімальній силі, напруженні та при максимальній економії – досягти бажаного результату. В особливо важких випадках відступати від наміченої швидкості та сили – думати про точність і свободу. Наприклад, найважливіше в октавах – створення міцного «півкільця», яке йде від кінчика першого пальця при обов'язковому куполоподібному положенні кисті нижче, ніж зап'ясток. Це важко для маленької руки та просто для великої.



Шостим елементом Нейгауз вважає всю акордову техніку. Головне в акордах, як і в терціях або секстах – одночасність, рівність усіх звуків в одних випадках і вміння виділяти будь-який звук акорду – в інших. Передумова успіху – свобода руки при повній зосередженості пальців. Впорядкована гра піаніста з точки зору фізичного процесу є ритмічна зміна праці та відпочинку як робота серця або легенів. Важливо триматися цього закону при грі акордами, тому що схильність до перенапруження тут набагато більша, ніж у дрібній техніці. Дуже часто ряд акордів містить і мелодію, яка грається п'ятим пальцем. Особливу увагу треба надати саме йому, грати співоче, *en dehors*. У гарного піаніста є відчуття п'ятого пальця, яке народжується слухом та передається руці.

Сьомий елемент – переноси руки на великі відстані, так звані «стрибки». Найкоротша відстань між двома віддаленими точками на клавіатурі є крива. Чистота залежить від уваги, волі та тренування, відчуття повної свободи, економії рухів, найвищої вимогливості слуху до звуку. Це особливо важливо, тому що швидкі стрибки акордами у *forte* – та область гри, де легко з'являється стук.

Восьмий елемент – поліфонія. Заняття поліфонією не тільки кращий засіб розвитку духовних якостей піаніста, але й технічних, тому що ніщо не може так навчити співові на роялі, як багатоголосна тканина у повільних творах.

Настільною книгою є записки Г. Нейгауза «Про мистецтво фортепіанної гри», де описана *авторська художньо-педагогічна технологія* майстра. На початку піаністичного розвитку він пропонує найпростіші вправи для одержання розмаїття звуку. Одна з дуже поширених помилок учнів – динамічне зближення мелодії та акомпанементу, недолік «повітряного прошарку» між першим і другим планом або між різними планами. Тут перебільшення динамічної дистанції між мелодією та супроводом теж може багато пояснити та уточнити учневі. Коли написано в нотах *crescendo*, треба грати *piano*, коли написано *diminuendo* – треба грати *forte*. Точне розуміння та відтворення перспективи динамічних відтінків – істотна умова створення правильного звукового образу [4, с. 82–95].

Важко працювати над поліфонією, тому звертаємося до порад Генріха Густавовича. Якщо в поліфонічній музиці учневі не вдається пластично відтворити багатоголосну тканину, застосовуємо метод «збільшення» динамікою. Одне з найскладніших завдань – створення звукової «багатоплановості», коли треба заграти виразно та незалежно тему, супутника та інші голоси, які супроводжують.

За Нейгаузом, пропонуємо учневі вивчати фортепіанний твір, його нотний запис, як диригент вивчає партитуру – не тільки в цілому, але й у деталях, розкладаючи твір на його складові частини – гармонічну структуру, поліфонічну; окремо подивитись на головне (наприклад, мелодичну лінію), «підрядне» (супровід); особливо уважно зупинитися на вирішальних «поворотах» твору, тобто на основних віхах формальної структури [4, с. 32]. При такій роботі учневі відкриваються дивовижні речі, нерозпізнана одразу краса, якою наповнені твори великих композиторів. Він починає розуміти, що твір чудовий у кожній своїй деталі. Якщо твір вже вивчено напам'ять, домагаємося, щоб виконання було хвилюючим і зрозумілим через простоту та природність вираження [4, с. 35].

Отже, подолання труднощів, за Нейгаузом, здійснюється методом розподілу праці, бо ціле засвоюється частинами. Все складне, незнайоме можна звести до більш легкого і знайомого. Полегшуючи собі завдання, учень поступово підходить до його вирішення, підвищуючи складність, він одержить той досвід, який дозволить йому повністю досягти мети. На уроках музичної літератури учнів мистецької школи знайомлять з біографією та авторською художньо-педагогічною технологією відомого педагога та піаніста Генріха Густавовича Нейгауза для найбільш повного розуміння та вивчення музичних творів.

#### **Список використаних джерел:**

1. Герасимова Г. П. Нейгауз Генріх Густавович. *Енциклопедія історії України*: у 10 т. / редкол. : В. А. Смолій та ін. Київ: Наук. думка, 2010. Т. 7. С. 357.
2. Долгих М. В. До 125-річчя Генріха Нейгауза. Кіровоград, 2013. 36 с.
3. Марченко И. П. Педагогическое наследие Г. Г. Нейгауза в профессиональной подготовке

- учителя музики: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. Екатеринбург, 1999. 128 с.
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Изд. 5-е. Москва: Музыка, 1988. 240 с.
5. Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники: избранные статьи. Москва: Классика-XXI, 2000. 431 с.

УДК 78.071.5:780.616.432

*Валерій Коломієць,  
Гребінківська дитяча музична школа  
(м. Гребінка)*

## **АНАЛІЗ МУЗИЧНОЇ ФОРМИ ЯК ОСНОВА ПРОЦЕСУ НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО**

Термін «форма» використовується в декількох значеннях. Коли він вживається у зв'язку з двочастинною або рондальною формами, то вказує на розмір частин і складний характер їх відношення. Говорячи про менует, скерцо та інші танцювальні жанри, маємо на увазі розмір, темп і ритмічні характеристики, що властиві танцю. Якщо цей термін застосовують у естетичному значенні, то це означає, що композиція відповідним чином організована, тобто складається з багатьох елементів, що функціонують за принципом живого організму. Без такої організації музика була б аморфною, такою ж безмістовною, як есе без знаків пунктуації, і такою ж безпредметною, як розмова, що перестрибує з однієї теми на іншу [2].

Аналіз музичної форми у своїх працях розглядали Л. Мазель, В. Цуккерман [1], А. Шенберг [2] та ін.

*Мета статті* – акцентувати увагу на важливості аналізу музичної форми в процесі навчання гри на фортепіано.

Проблема музичної освіти полягає в тому, що акцентується не якість вивченого матеріалу чи сам процес навчання, а у пріоритеті «нормативи» (кількість вивчених творів за певний період) та порівняння дітей (конкурси).

Згідно з новою програмою для мистецьких шкіл на заняттях «бесіди про музику» пропонується три години на вивчення теми «музична форма». За цей час неможливо дати ґрунтовні знання. Таким чином, ця тема не є провідною в процесі музичного навчання. З власного досвіду викладання курсу «Фортепіанна майстерність» можу сказати, що без детального вивчення даної теми процес засвоєння музичного матеріалу стає складним, неповноцінним.

«Музичний твір, як і твір будь-якого іншого виду мистецтва, являє собою єдність змісту і форми. Під змістом розуміється художнє (образне) відображення у творі суспільно-історичної дійсності, типових людських характерів, думок, почуттів, переживань. Під музичною формою в широкому сенсі слова розуміється цілісна організація музичних засобів, що втілює зміст твору. Інакше кажучи, всі жанрові засоби, всі мелодичні, ритмічні, гармонічні звороти, модуляції, тембри, динамічні відтінки, типи фактури, пропорції частин, організовані в даному творі в єдину, цілісну систему засобів для передачі змісту твору, утворюють його форму» [1, с. 36–37].

Пропоную таку методику вивчення нового твору:

- за наявності характерної назви (рондо, соната, варіації, сюїта, блюз тощо) пояснюємо її значення. Ця назва не є художньою чи образною, а власне відображає структуру твору (форму);
- разом з учнем аналізуємо нотний текст, розбиваючи його на складники, шукаємо подібні елементи, аркові зв'язки тощо;
- на зворотній стороні аркушу з нотним текстом малюємо схему даного твору;

– послідовність вивчення музичного твору часто змінюю, спираючись на складність твору за формою. Наприклад, у сонатній формі результативніше буде відразу вчити подібні елементи (побічна партія в експозиції і побічна партія в репризі, різниця, як правило, у тональності). Це прискорює вивчення й усвідомлення матеріалу.

Отже, аналіз музичної форми є важливим елементом процесу навчання, розвиває мислення й увагу, впливає на цілісність під час виконання, а також полегшує виконання твору на публічному виступі.

#### **Список використаних джерел:**

1. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва: Музыка, 1967. 752 с.
2. Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. Москва: Прест, 2000. 232 с.

УДК 780.8:780.616.432

*Віталій Кольвашенко,  
ПСМНЗ (школа естетичного виховання)  
Лубенська музична школа (м. Лубни)*

### **НОТНИЙ ТЕКСТ ЯК ФУНДАМЕНТ ДЛЯ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ УЧНЯ**

Кожен, хто має музичну освіту, безперечно погодиться з твердженням, що нотний текст є важливою частиною передачі творчого задуму автора виконавцю. За допомогою нотного тексту вирішується питання дистанційного розуміння ідеї та характеру твору, його стилістики та манери виконання. Володіючи технікою читання нот, виконавець може відтворити первозданий образ, втілений автором у творі, безпосереднього спілкування з ним. Важливим залишається питання надбання досвіду читання нот. Саме з цим стикається кожен, хто прагне навчитися музикувати.

Загальні засади музичного виховання дітей в умовах позашкільного мистецького навчального закладу висвітлено в працях Н. Ветлугіної [1], О. Олексюк [2], С. Сисоєвої [3], С. Уланової [4] та ін.

*Мета статті* – розкрити важливість нотного тексту на всіх етапах навчання та методичне формування базових навичок роботи учня з нотним текстом.

Основи навичок читання нот, зазвичай, людина отримує в мистецькій школі або на уроках музики. Нотний текст – це чи не найперше, з чим ми знайомимо учня на уроках. Важливо з перших уроків підкреслити значущість нот в процесі розвитку індивідуальної майстерності музиканта. Саме індивідуальної майстерності, бо більшість часу учень буде проводити сам на сам з нотним текстом. І саме те, як він володіє технікою читання нот, буде відігравати важливу роль в успішності учня в мистецькій школі в цілому.

Задля того, щоб зацікавити учня роботою з нотним текстом та привчити його до беззаперечного звертання до нього, потрібно систематично, з перших днів навчання, звертати увагу на текст п'єс, які ви вивчаєте, та приділяти достатньо часу для їх аналізу в класі. З перших уроків задавати учню самостійну роботу з нотним текстом: виставити аплікатуру, динамічні відтінки; перекласти або визначити темп чи характер твору тощо.

Важливо привчити учня помічати та виділяти важливі деталі у нотному тексті олівцем або ручкою (під час роботи над окремими частинами твору) для того, щоб у момент цілісного виконання твору їх не пропустити. Також у нотах не буде зайвим виділяти початок і кінець частини твору, момент дихання поміж фразами тощо.

Робота з нотним текстом повинна проводитися на всіх етапах навчання – з першого класу до випускних іспитів. Багато учнів, а з ними й викладачів, недооцінюють значущість нотного тексту і переконані, що він служить лише для того, щоб запам'ятати послідовність

записаних автором нот. Як наслідок, вивчивши один раз текст, вони більш не звертають уваги на ноти і працюють над п'єсою виключно напам'ять. Це в жодному разі не дасть нам бажаних результатів під час концертного виступу, бо без детально опрацьованого, усвідомленого до кожної ноти тексту, який в хронологічній послідовності постає в процесі виконання п'єси, без точного розуміння фразування та складової частини твору, цікавий, якісно підготований концертний виступ неможливий.

Одним з першочергових завдань педагога є виховання свідомого інтересу учня до роботи з нотним текстом. Саме цей аспект в подальшому суттєво полегшує роботу викладача в класі, бо вже в середніх класах дитина повинна вміти самостійно визначити тональність, темп та характер твору, зміну динамічних відтінків та окремі місця, які потребують більш детальної роботи над ними. Викладачу залишається лише провести розгорнутий аналіз твору: визначити кількість частин, з яких складається п'єса, вказати початок, кінець фрази та визначити кульмінаційний момент твору. А в старших класах викладач може лише перевірити вже опрацьований учнем текст і зробити зауваження або погодитися з учнем в його баченні того чи іншого музичного твору.

Відкритим залишається питання індивідуальності залучення учня до роботи з нотним текстом. Кожна дитина сприймає та відтворює інформацію по-своєму. Викладач повинен постійно підтримувати інтерес учня до роботи з нотним текстом, контролювати та координувати процес обробки викладеного матеріалу, а також на власному прикладі демонструвати учню необхідність вільного володіння технікою читання нот. Процес залучення учня до роботи з твором буде вважатися успішним в тому разі, якщо він буде проходити в атмосфері взаємного почуття зацікавленості, яке буде підживлюватися педагогом та мати різноманітні методи роботи з нотним текстом.

Робота з музичним твором поділяється на декілька етапів. Для себе я визначив основні з них: аналіз твору, вивчення нотного тексту, робота над розкриттям образного змісту, вдосконалення техніки виконання твору та підготовка до виступу на сцені.

Аналізуючи твір, ми повинні звернути увагу на:

- епоху та стилі, в яких працював автор твору (для більш глибокого розуміння часу та манери виконання подібних творів у світовій музиці);
- біографію та творчий шлях автора (для розуміння творчого задуму та більш точного відтворення художнього змісту твору);
- складність представленого матеріалу (технічну, складність сприйняття та відтворення та ін.);
- особливі техніки виконання твору (зустрічається частіше у старовинній або сучасній музиці).

Провівши аналіз твору, спираючись на пункти з цього переліку, учень буде мати уявлення про час створення твору, його стиль, творчий задум автора, структуру твору та труднощі його виконання в цілому. Фактично залишається виставити основні завдання і цілі в роботі з п'єсою, а також часові рамки на досягнення поставлених задач.

Аналіз є невід'ємною складовою роботи з нотним текстом і являє собою первинний етап знайомства з твором в цілому. Саме вдалий, глибокий аналіз музичного матеріалу дасть учню можливість правильно відтворити п'єсу під час публічного виступу на сцені, використавши для підготовки увесь зібраний під час аналізу матеріал та впровадивши його під час роботи з твором для досягнення найбільш точного й достовірного відтворення творчого задуму автора, закладеного в конкретний музичний екземпляр.

Завдання педагога – привчити учня до системного, послідовного аналізу кожного музичного твору. Це не тільки значно спрощує роботу викладача в середніх та старших класах мистецької школи, а й розвиває творчу особистість учня, збагачує його духовний світ, відкриває нові знання, поглиблює загальний розвиток дитини.

Процес формування базових навичок роботи з нотним текстом в учня повинен вестися викладачем з перших днів навчання. До таких навичок я відношу вміння елементарно читати нотний текст та дотримуватись виставлених автором або редактором твору ремарок стосовно

темпу та динамічних відтінків, тощо. Чим швидше учень почне розуміти нотний текст і правильно його відтворювати в процесі музикування, тим більше часу в нього залишиться на вдосконалення техніки та навичок володіння інструментом загалом.

Важливо на первинному етапі вивчення нот не втратити зацікавленість учня процесом. Цей етап повинен проходити в атмосфері взаємної зацікавленості учня і викладача. Саме тут викладач має проявити всі свої педагогічні здібності задля досягнення бажаного результату – оволодіння нотною грамотою. Залежно від віку учня цей процес може тривати різний час, а також мати різні форми: від гри та малюнків з кожною ноткою окремо, проведення асоціативних паралелей, тощо, до схематично надрукованого малюнку для самостійного вивчення нот.

Паралельно з вивченням нот учню потрібно донести важливість необхідності аналізу твору та його складової (структури), а також дотримання усіх ремарок стосовно його виконання. Систематичне, методичне дотримання цих правил розвине в учня необхідний рефлекс: при знайомстві з новим твором автоматично проводити його аналіз та ретельно звертати увагу на нотний текст, який, за нашим твердженням, є важливою частиною передачі творчого задуму автора виконавцю.

Таким чином, поступово, правильно будуючи роботу з учнем, ми отримуємо бажаний результат: освіченого музиканта, який володіє усіма видами роботи з нотним текстом. Дотримання перерахованих в методиці простих форм зацікавлення учня в процесі роботи з нотним текстом дає хороші перспективи для виховання, без загрози втрати інтересу учня до процесу, навчання в цілому.

#### **Список використаних джерел:**

1. Ветлугина Н. А. Музыкальное развитие ребенка. Москва: Просвещение, 1968. 415 с.
2. Олексюк О. М. Музична педагогіка: навчальний посібник. Київ: КНУКіМ, 2006. 188 с.
3. Сисоєва С. О. Підготовка вчителя до формування творчої особистості учня. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. 60 с.
4. Уланова С. І. Світоглядно-методологічні основи формування музично-естетичної культури. *Художня освіта і проблема виховання молоді*: зб. наук. статей / О. П. Рудницька., С. І. Уланова, С. І. Ростовський та ін. Київ: ІЗМН, 1997. С. 3–11.

УДК 78.071.5:780.616.432

*Лариса Коніченко,  
Зіньківська дитяча музична школа  
(м. Зіньків)*

### **ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДУ РАНЬОГО ІНТЕГРОВАНОГО НАВЧАННЯ МУЗИКУВАННЮ НА ФОРТЕПІАНО ФАЇНИ БРЯНСЬКОЇ В РОБОТІ З УЧНЯМИ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ**

Мистецька школа, хочемо ми цього чи ні, переживає сьогодні період змін. Музичне виховання сучасних дітей, свідомість яких вихована телебаченням і комп'ютерами, вимагає іншого підходу до навчального процесу на шляху досягнення просвітницьких і професійних цілей, поставлених перед викладачами мистецької школи. До того ж змінилися навчальні програми в загальноосвітніх школах, де в першому класі стали навчатися діти 6-річного віку. Відповідно і до мистецької школи стало приходити все більше 5–6 річних дітей, які менш фізично витривалі і не можуть висидіти за інструментом 45 хвилин, для яких гра є основним видом діяльності. Тому перед викладачами початкових мистецьких навчальних закладів постала проблема: яким чином зацікавити дітей музикою, як зробити так, щоб вони хотіли і фізично могли нею займатися.

*Мета статті* – висвітлити метод раннього інтегрованого навчання музикуванню на фортепіано Фаїни Брянської в роботі з учнями початкових класів мистецької школи.

Як же зробити навчання цікавим і захоплюючим, особливо на початковому етапі навчання гри на фортепіано? Якими посібниками користуватися?

Зазначимо, що навчальні посібники гри на фортепіано середини минулого століття, які були створені видатними музикантами професіоналами О. Ніколаєвим [4], Д. Кабалевським та ін., відповідали умовам і потребам того часу і були призначені для дітей, які пройшли жорсткий професійний відбір і починали навчання з 7–8 річного віку. В теперішніх умовах ці підручники вимагають певної адаптації для застосування. Наступне покоління авторів навчальних посібників, таких як Л. Баренбойм [1], Н. Кончаловська [3] та ін. запропонували новий підхід до музичного виховання дітей, але вікова і професійна орієнтації ще не змінились. Шукаючи в мережі Інтернет гарні підручники, серед перевірених часом і більш сучасних навчальних посібників навчання гри на фортепіано для початкових класів, я «відкрила» для себе дуже цікавий, нетрадиційний підручник *«Фортепіанна школа Фаїни Брянської для маленьких музикантів з іграми, казками, подорожами і загадками»*, який вже декілька років використовую в своїй роботі з учнями молодших класів [2].

Фаїна Брянська, у минулому – доцент Ленінградської консерваторії, зараз – професор консерваторії Лонжі в Кембриджі (штат Массачусетс, США), одна з найбільш відомих у світі фахівців з «нетривіальної» фортепіанної педагогіки. Вона пропонує простий і унікальний метод навчання: в заняттях з дітьми панують Творчість і Гра. На сторінках її підручника *«Фортепіанна школа»* постійно відбуваються надзвичайні події, казкові пригоди і чарівні перетворення. І в цьому суть творчого кредо автора: навчання може і повинно бути як весела і незабутня подорож в незвичайну країну емоцій і образів!

Підручник *«Фортепіанна школа»* Ф. Брянської складається з трьох частин: *частина 1* – «Розумні пальці, черевик Велетня і Чарівна карусель»; *частина 2* – «Подорож у Музичну Галактику, прогулянки в Задзеркаллі та інші пригоди»; *частина 3* – «Музичний маскарад, або як на малому багато чому навчитися». Кожна частина включає невеликі розділи – «сходинки», причому «сходинка» не дорівнює уроку. Деякі «сходинки» багатофункціональні, тобто спрямовані на вирішення різних завдань. Комплексні «сходинки» засвоюються протягом кількох уроків і позначені спеціальним символом – «драбинкою». Кількість щаблів в такій «драбинці» відповідає кількості уроків, необхідних для вивчення матеріалу. Однак, у залежності від віку й індивідуальних особливостей учня, вона може бути збільшена або зменшена. У той же час вчитель має право вибрати відразу кілька «сходинок» для засвоєння на одному уроці.

На сторінках *«Школи»* діти зустрічають постійного помічника – Чарівні окуляри музичного детектива з «супермузичним» вухом. Окуляри музичного детектива допомагають розглянути, зрозуміти нотний запис і почути в ньому музику. Символ «окуляри» привчає звертати увагу на важливі деталі перед грою. Таким чином аналіз музики перетворюється на захоплююче заняття.

Розроблений Фаїною Давидівною *метод раннього інтегрованого навчання музикуванню на фортепіано*, заснований на встановленні безпосереднього зв'язку між слухом дитини і клавіатурою через десять «слухаючих», «розмовляючих» і «співаючих» пальців. Основну роль при цьому відіграє слух дитини.

Знайомство з клавіатурою ми з дітьми починаємо не з традиційного «до-ре-мі-фа-соль-ля-сі». Цей метод Фаїна Давидівна називає топографічно сліпим, бо навіть під час гри з відкритими очима діти «не бачать» чорні клавіші, намагаючись знайти будь яку білу клавішу на клавіатурі, починаючи довгий шлях від «до». У нас клавіатура – це містечко на Чарівному пагорбі, де живуть пухнасті кошенята. Одні – у маленьких будиночках з двома чорними клавішами-диванчиками, інші – у великих будиночках із трьома клавішами-диванчиками. Кошенятко «Ре» сидить між двома чорними клавішами-диванчиками, кошенятко «Фа» – на вході у великий будиночок, а кошенятко «Сі» – на виході тощо. Таке вивчення клавіатури допомагає розмістити пальці природно – 2-й, 3-й, 4-й пальці на чорних клавішах, а 1-й і 5-й

на білих. У грі «Жмурка з чорними клавішами» опанування клавіатури з заплющеними очима, на дотик, створює миттєвий зв'язок між слухом і пальцями – це найперша і оптимальна, з точки зору результатів, вправа для розвитку навички читання з аркуша. Так виховується «довіра» до пальців, а очі звільнюються для читання нот.

Діти на сторінках підручника «Фортепіанна школа» знайомляться з акордами і гаммами, тональностями і паузами, і це не просто сухі і незрозумілі правила, а весела гра і яскраві образи. Так, наприклад, знаки альтерації перетворюються на «дієзні драбинки» (дієзи), «бемольні м'які стільчики» (бемолі) та «зламані стільчики на одній ніжці» (бекари). До того ж діти тут же вчаться транспонувати за допомогою знаків альтерації, граючи ту саму пісеньку на білих і чорних клавішах.

Такі незрозумілі й «нудні» інтервали стають джмелем-секундою, терцією-зозулькою, коником-стрибунцем-квартою і т. д. у музичній казці «Черевик Велетня», яку діти можуть самі розповідати і ілюструвати пісеньками-діалогами, читаючи ноти з аркуша.

Фаїна Брянська знайшла універсальний порядок звуковисотного запису і представила його в наочній формі, яку називає «Галактика До» або для маленьких – «карусель». В основі цього порядку лежить ідеальна симетрія всіх «До» на клавіатурі і їх віддзеркалення в нотному запису. Тут же діти знайомляться з жителями Об'єданого музичного королівства: Королевою Соль (скрипковий ключ) і Королем Фа (басовий ключ), який з'являється в супроводі двох таємних радників – вищого Соль і нижчого Мі, що ховаються в крапочках з права біля Короля, і тому їх зазвичай ніхто не помічає. Знайомство з «мадам Синкопою» і «мамою з дочкою» (нота з точкою) і багато-багато інших знайомств і цікавих відкриттів знаходимо ми з учнями на сторінках «Фортепіанної школи», де Фаїна Давидівна з великою радістю щедро ділиться з нами результатами своєї багаторічної роботи.

Отже, початковий етап навчання гри на фортепіано – найбільш відповідальний і складний. Саме на цьому етапі виникає розуміння «з чого зроблена музика» і зароджується любов до неї. Метод Ф. Брянської, викладений у підручнику «Фортепіанна школа», допомагає вчителю доступно і цікаво ввести дитину в прекрасний світ музики, навчити любити і розуміти її, допомагає поєднати в одному уроці різні аспекти навчання – гру на слух та імпровізацію, вивчення теорії і розвиток техніки. І найголовніше, що цей шлях у великий і дуже цікавий світ музики проходить через творчість і гру.

#### **Список використаних джерел:**

1. Баренбойм Л., Перунова Н. Путь к музыке. Ленинград: Сов. композитор, 1989. 168 с.
2. Брянская Ф. Фортепианная школа Фаины Брянской для маленьких музыкантов с играми, сказками, путешествиями и загадками. Москва: Классика-XXI, 2008. 49 с.
3. Кончаловская Н. П. Нотная азбука. Киев: Муз. Україна, 1984. 96 с.
4. Николаев А. Школа игры на фортепиано. Москва: Скорина, 1994. 194 с.

УДК 78.071.5:780.616.432

*Катерина Костенко,  
Великосорочинська дитяча музична школа  
(сmt. Великі Сорочинці)*

### **ФОРМУВАННЯ В УЧНІВ МОТИВАЦІЇ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО**

У зв'язку із здійснюваною реформою сучасної школи, яка передбачає гуманізацію освіти, методологічну переорієнтацію освітнього процесу на розвиток особистості учня, визнання самотності і самоцінності дитини – проблема мотивації навчання є однією з найактуальніших у педагогічній науці.

Проблемою формування мотивації на початковому етапі гри на музичному інструменті займалися А. Артоболевська, А. Береза, Л. Кебка, І. Крутько та І. Радченко;

вивчали мотивацію, як засіб оптимізації початкового навчання Д. Кабалевський [1], Б. Міліч [2], В. Ражніков та ін.

*Метою* статті є висвітлення основних методів формування мотивації на початковому етапі навчання гри на фортепіано.

Діти захоплюються музикою дуже рано. Вони з великою цікавістю виконують перші музичні п'єски і отримують від цього справжнє емоційне задоволення. Але ці почуття поступово зникають, як тільки ускладнюються виконавські завдання, пов'язані з освоєнням музичного інструменту.

Як побудувати процес навчання гри на музичному інструменті, щоб «не відвадити дітей від музики» (К. Орф), щоб природний дитячий інтерес не тільки не згасав на початковому етапі навчання, а поступово розвивався, створюючи підґрунтя для загальномузичного, особистісного та виконавського розвитку учня?

Мотивація – це спонукання, які збуджують активність організму і визначають її спрямування. Це – духовний субстрат, який є основною рушійною силою будь-якого процесу, пов'язаного з людською діяльністю.

Із свого досвіду, я вважаю, що найголовнішим у формуванні мотивації до занять на фортепіано є індивідуальний підхід до дитини. Педагог повинен бути психологом, вміти створити на уроці доброзичливу атмосферу, відчувати настрій учня. Потрібно зуміти налагодити настільки хороші відносини з дитиною, щоб вона не чинила опору навіть тоді, коли вимоги до неї трішки завищені. Викладач повинен бути партнером і спілкуватися з учнем на рівних, як із дорослим. Не вказувати, а підказувати. Не нав'язувати свою думку, а разом дійти згоди у вирішенні того чи іншого питання. Тільки в позитивному психоемоційному середовищі можна досягти хороших результатів.

Ще одним важливим елементом мотивації до навчання є вдало підібраний репертуар. Дитині має подобатися музика, яку вона виконує. Для педагога важливо із самих перших уроків вистроїти музичні твори у такому порядку, щоб на кожному з них учень відкривав для себе щось нове, цікаве, пізнавав свої виконавські та творчі можливості, відтворював певні настрої або події. Зараз ми живемо в інформаційному суспільстві і маємо можливість знайти в мережі Інтернет і роздрукувати багато нової сучасної музики. На мою думку, потрібно дозволяти дітям вивчати твори, яких у програмі немає, але які їм дуже хочеться виконати.

Педагог повинен постійно підтримувати контакт з батьками, які можуть і допомогти дома дитині правильно виконати завдання, і організувати, і проконтролювати її. Діти мають постійно відчувати зацікавленість сім'ї у їхніх маленьких досягненнях, і це буде підштовхувати їх до подальшого розвитку.

Не менш важливим моментом для зростання мотивації гри на фортепіано є публічний виступ. Підготовка до нього стимулює, робить більш цілеспрямованими домашні заняття учня, а вдалий виступ, аплодисменти слухачів, їх позитивна реакція додають впевненості у власних силах, бажання повторного успіху.

Завдяки тому, що я завжди намагаюся знайти підхід до дитини, враховую характер і можливості учня при підборі репертуару, учні мого класу постійно приймають участь у концертах школи і села, за останні роки ніхто з моїх учнів не покинув навчання у школі.

Отже, головним у формуванні мотивації на початковому етапі навчання гри на фортепіано є багатофункціональна майстерність педагога, яка починається з уміння захопити учня музикою вже з перших уроків, викликати позитивне ставлення до занять, розвивати його музично-сенсорні, художньо-творчі здібності та виконавські вміння, постійно прогнозувати і корегувати його подальше вдосконалення.

#### **Список використаних джерел:**

1. Кабалевський Д. Б. Як розповідати дітям про музику? Київ: Музична Україна, 1982. 320 с.
2. Міліч Б. Є. Про формування і вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів. Київ: Музична Україна, 1971. 62 с.
3. Некрасов Ю. І. Комплексне навчання гри на фортепіано: навч.-метод. посібник. Одеса: Астропринт, 2000. 152 с.



## ВИХОВАННЯ НАВИЧОК ЧИТАННЯ НОТ З АРКУША В УЧНІВ-ПІАНІСТІВ

Виховання навичок читання нот з аркуша – це невід’ємна складова навчання учня-піаніста. Високоякісне в технічному та художньому сенсі виконання твору без попередньої підготовки – це велика майстерність, володіння якою зазвичай перевіряється за відповідних обставин: на концерті, при іспиті, у класі на занятті з викладачем.

Проблемою розвитку навичок читання нот з аркуша займалися видатні педагогі-піаністи і музиканти, такі як Л. Баренбойм [1], Т. Беркман, Ф. Брянська [2], Р. Верхолаз [3], М. Лерман, Г. Ципін, Г. Шахова та ін.

*Метою статті є розкриття проблеми формування навичок читання з аркуша нотного тексту в учнів-піаністів.*

У вихованні навичок читання з аркуша принцип «від простого до більш складного» буде головним. Читання з аркуша повинно бути спрямованим та систематизованим.

По-перше, курс читання нот з аркуша потрібно починати з уміння розрізняти декілька нот, що набагато корисніше, ніж розбирати погано та неякісно велику кількість нотного матеріалу. Корисно буде запропонувати учню прочитати ноти в скрипковому ключі, а потім в басовому. З кожною новою вправою завдання треба більш ускладнювати (це і збільшення кількості нот в межах невеликого діапазону, додавання до нот знаків альтерації, об’єднання нот в ритмічні фігури). Можна усно, сидячи за інструментом, проговорювати або проспівувати назви нот у відповідній темпо-ритмічній організації. На цьому етапі треба зупинитися найдовше. Якщо учень зупиняючись і спотикаючись, без часової організації, тобто поза ритмом, відтворює на інструменті окремі ноти – це варто вважати як поганий розбір.

Звичайно, діти всі різні за характером, темпераментом та швидкістю реакції. Тому учнів з повільною реакцією треба «розштовхати», «пробудити», щоб вони швидше реагували. Для цього пропонується така вправа: аркуш паперу 25 см на 25 см розбити на 25 клітинок, у яких розставити цифри від 1 до 25 в різному порядку (добре застосовувати декілька таких аркушів). Потім запропонувати знаходити цифри у різній послідовності:

- 1–25, 2–24, 3–23, 4–22... (і у зворотному напрямку);
- 1–12, 2–13, 3–14, 4–15... (рахувати з будь-якої цифри);
- 1–23, 2–22, –21, 4–20... (і в зворотному порядку).

Ці вправи треба робити під метроном в одному розміреному темпі. Така форма роботи покращить увагу і швидкість реакції на вказівки викладача.

Корисно на перших етапах читання одноголосних мелодій грати кожною рукою окремо (зробивши попередньо аналіз: в якому ключі грати, розмір, знаки альтерації, тривалості нот). Варіанти: 1) програти текст на столі; 2) на інструменті: учитель починає – учень підхоплює (відпрацьовується вміння уважно слідкувати за виконанням по нотах).

Приступаючи до виконання дворядних п’ес (на двох нотоносцях), краще надати перевагу п’есам на чергування рук (в цьому випадку учень слідкує лише за однією мелодією). Завдання поступово можна ускладнювати зміною ритму, нотами з додатковими лініями, паузами, перекличками. Найбільш складні епізоди твору можуть бути розібрані окремо (окремими руками).

Корисно програвання всього твору в уповільненому темпі. Можна на ранньому етапі полегшити завдання – не акцентувати на динаміці, артикуляції, а націлювати на відчуття логіки аплікатурних прийомів (тобто зручності аплікатури).

Аплікатура, зазвичай, затримує читання нот з аркуша, тому типова аплікатура основних фортепіанних форм – гам, арпеджованих послідовностей, акордів, подвійних нот –

повинні ввійти в «плоть і кров», тобто систему, інакше при читанні нот настає повна анархія в цій області.

Корисна така форма роботи, як гра учня з викладачем в ансамблі – це тренує швидкість реакції. Зазвичай мелодію грає учень, акомпанемент – викладач. В залежності від складності твору можна і навпаки. При читанні з аркуша учні часто зазнають труднощів, коли їм треба зосереджувати увагу на нотному тексті та грати, не дивлячись на клавіатуру. Це відбувається внаслідок відсутності контакту між зоровим сприйняттям нотного тексту та фізичним почуттям клавіатури. Учень часто робить зупинки, збивається. Для подолання цього недоліку рекомендується грати повільні твори з плавним розвитком мелодії та нескладним супроводом.

Корисно для виховання читання з аркуша грання клавiру – тобто перекладення відомих пісень, де учень грає мелодію, яка проводиться в різних інструментах. При цьому учень повинен буде грати її в різних октавах, відтворюючи різні тембри інструментів. Це ніби гра «попав – не попав», і учень перестає боятися піднімати руки над клавіатурою. При цьому розвивається його реакція і розширюється обсяг кругозору.

Якщо в молодших класах звертається більше уваги на мелодію і на горизонтальний запис музики, то в старших класах потрібно виховувати сприйняття музичного твору як по горизонталі, так і по вертикалі. По вертикалі треба звертати увагу звичайно ж на бас, а також на послідовність звуків (звукоряд підряд, через ноту, стрибки).

Поширені рекомендації для старших учнів: розучування і виконання твору із закритою від очей (планкою чи тканиною) клавіатурою; виконання вивчених п'єс із закритими очима.

Необхідно створити умови, які сприяють пристосуванню зору, внаслідок чого збільшується об'єм візуального сприйняття. У фокус зору попадає дві останні лінійки, тому можна починати з кінця сторінки і йти вгору до її початку (бо учень на 1-й сторінці вгорі погано бачить клавіатуру).

Можна запропонувати направити погляд тільки на нотний текст, пальці рук повинні управляти клавішами всліпу.... (дивитися на клавіатуру «красчком ока»). Також можна виконувати вправи:

- не дивлячись на руки, грати гами на одну октаву (спочатку на легато, потім різними штрихами). Краще брати до роботи гами з чорними клавішами;
- грати окремими руками короткі мотиви, гармонічні інтервали чи акорди, які нібито переключаються один з одним в різних октавах.

Ступінь засвоєння навичок читання з аркуша перевіряється при розборі нового твору або при наступній читці. Музичний матеріал для читання нот повинен бути цікавий, простий і посильний для дітей.

Отже, читання нот з аркуша не треба порівнювати з вивченням твору. Мета читки – ознайомлення з твором, вивчення його змісту та форми. Треба вчити дітей аналізувати мелодичні звороти, вивчати метро-ритмічну сторону, використовувати найбільш зручну аплікатуру, щоб в подальшому учень вмів самостійно розібрати і вивчити незнайомий йому музичний твір.

#### **Список використаних джерел:**

1. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Ленинград: Музыка, 1974. 337 с.
2. Брянская Ф. Д. Формирование и развитие навыка игры с листа пианиста в первые годы обучения: методические материалы. Москва: Музыка, 1971. 56 с.
3. Верхолаз Р. А. Вопросы методики чтения с листа. Москва: АПН РСФСР, 1960. 45 с.
4. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва: Музгиз, 1961. 224 с.
5. Толкачева И. Навык чтения нот с листа. *Музыкальная педагогика* / под. ред. В. В. Крюкова. Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. 288 с.

## **РОБОТА В КЛАСІ ФОРТЕПІАННОГО АНСАМБЛЮ**

Аналіз джерел музично-педагогічного спрямування свідчить про те, що науковцями, серед яких Л. Бочкар'єв, О. Віцинський, А. Готліб [1], Г. Коган, Г. Нейгауз, Т. Самойлович [2], Є. Шендерович [3], досліджено і висвітлено питання навчання гри на музичних інструментах, у тому числі ансамблевого музикування.

*Мета статті* – розглянути методи роботи над формуванням навичок ансамблевої гри в учнів-піаністів в умовах мистецької школи.

Фортепіанний ансамбль – важлива складова частина виховання юного музиканта. Грати в ансамблі з викладачем учень починає практично з першого уроку. Це активізує музичний розвиток, розширює сприйняття музичних образів, елементів музичної мови. Займаючись в класі фортепіанного ансамблю, учні набувають навичок ансамблевої гри, знайомляться з новим репертуаром – кращими зразками світової музики (симфоніями, операми, хоровою музикою) в перекладенні для фортепіано, що дає змогу практично засвоїти курс музичної літератури.

Процес модернізації музичної освіти відбувається в контексті пошуку нових форм роботи та його вдосконалення. Колективне музикування є актуальним, необхідним, цікавим.

Тема розвитку здібностей дитини завжди актуально поставала перед педагогами, вченими, музикознавцями, психологами. Головною метою викладача є аналіз музично-творчих здібностей дітей, пошук оптимальних методів та форм роботи для прискорення їхнього розвитку. Це важливо для мотивації подальшого процесу навчання.

Очевидно, що проблеми педагогічної діяльності та творчого розвитку повинні бути тісно пов'язані. Атмосфера пошуку, відкриттів на кожному уроці, викликає у дітей бажання діяти самостійно, зацікавлено, щиро. Прищепити учню бажання оволодіти мовою музики – головна задача викладача на початковому етапі навчання.

Ансамблеве музикування володіє величезними можливостями для розвитку. Гра в ансамблі якнайкраще дисциплінує ритміку, допомагає учню в напрацюванні технічних навичок, удосконалює вміння читати з аркуша, а також приносить дитині задоволення та радість, інколи більше, ніж сольне виконання.

Ансамблеве музикування навчає слухати партнера, розуміти один одного. Це мистецтво вести діалог, яке дає поштовх для розвитку музичного мислення, успішного освоєння специфіки гри на фортепіано.

Гра на фортепіано в чотири руки – це вид спільного музикування, яким займалися в усі часи, на будь-якому рівні володіння інструментом.

Перші кроки в оволодінні «ансамблевою технікою»: особливості посадки; педалізація при виконанні на одному фортепіано; синхронність при взятті та знятті звуку; рівновага звучання всіх елементів фактури; узгодження прийомів звуковидобування; передача мелодії, пасажів, акомпанементу від однієї партії до іншої; почуття колективного ритму.

По мірі ускладнення репертуару розширюються і технічні завдання сумісної гри: поліритмія, пунктирний ритм, темпові відхилення, використання тембральних можливостей інструменту (при виконанні перекладених творів), педалізація на двох фортепіано.

Однією з найважливіших умов успішної гри в колективі має бути єдність виконавського задуму та відповідна єдність вирішальних засобів. Тому партнерами в ансамблі повинні бути учні приблизно одного віку, рівні за музичними здібностями та розвитком, а також сумісні психологічно.

При чотириручній грі за одним інструментом важлива посадка за клавіатурою, так як в розпорядженні кожного з піаністів лише її половина. Виконавці повинні тримати руки так, щоб не заважати один одному, особливо при зближеному голосоведенні, або в момент перехрещення рук.

Хто з партнерів повинен педалізувати? Викладач пояснює учням, що бас, гармонія служить фундаментом мелодичної лінії, яка найчастіше проходить в першій партії. Тому педалізує виконавець другої партії, який повинен уважно стежити за тим, що відбувається у партії партнера.

Особливу увагу слід приділити вихованню в учнів так званого почуття колективного ритму. Основними недоліками в цій сфері є порушення ритмічної чіткості. Особливо це проявляється при виконанні пунктирного ритму, поліритмічних фігур, агогічних відхилень. Також існує загроза темпових викривлень у технічно складних місцях та при підсиленні динамічного звучання.

На наше глибоке переконання, успішна гра в ансамблі залежить від вдалого планування репертуару, систематичних наполегливих занять, методики проведення уроків. Репертуар повинен бути доступним, цікавим, різноманітним, художньо яскравим, зручно викладеним, а головне – подобатися учням.

В процесі роботи виявляється більш активний учасник ансамблю, який стає ведучим у дуеті. І тільки з часом відбувається ніби зближення двох індивідуальностей і створюється невеликий, але повноцінний колектив.

Навчання в класі фортепіанного ансамблю виховує в учнів навички, які будуть необхідні їм у подальшому розвитку: слуховий самоконтроль, вміння слухати партнера, прагнення єдиного штриха, задуму, динамічного балансу.

Основними формами навчання є індивідуальні заняття та самостійна підготовка учнів. Учні повинні зустрічатися у вільний час для продовження занять. Це посилює інтерес до навчання, виховує та формує навички самостійної роботи, власного підходу до інтерпретації музично-художнього образу твору.

Встановлено, що гра в ансамблях вимагає знань, умінь, навичок, які учні отримують і на уроках теорії музики: позначення штрихів, темпів, тривалості звуків і пауз, значення крапки біля ноти, збільшення тривалості звуків за допомогою ліги, ключові та випадкові знаки альтерації і т.д.

Для активізації учбового процесу рекомендується проводити уроки по читанню нот з аркуша легких за викладом фортепіанних ансамблів. Підбираючи ансамблевий репертуар, викладач повинен враховувати вимоги жанрового та стильового різноманіття, актуальність, доступність та цікавість матеріалу, технічні можливості та уподобання кожного з ансамблістів.

Розвиток учня-піаніста повинен бути комплексним. Ансамблева гра на уроках фортепіано – не тільки мета, але й засіб її досягнення.

#### **Список використаних джерел:**

1. Готлиб А. Первые уроки фортепианного ансамбля. *Вопросы фортепианной педагогики*: сб. ст. / общ. ред. В. Натансона. Москва: Музыка, 1971. Вып. 3. С. 91–98.
2. Самойлович Т. Некоторые методические вопросы работы в классе фортепианного ансамбля. *О мастерстве ансамблиста*: сб. научных тр. / отв. ред. Т. А. Воронина. Ленинград: ЛГК, 1986. 145 с.
3. Шендерович Е. М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва: Музыка, 1987. 60 с.

## **ВАЖЛИВІСТЬ СЛУХОВОГО РОЗВИТКУ В МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОМУ ВИХОВАННІ УЧНІВ КЛАСУ ФОРТЕПІАНО (З ДОСВІДУ РОБОТИ)**

Велике значення слуховому розвитку учнів приділяли Т. Беркман, К. Мартінсен [5], А. Щапов. Частково ця проблема висвітлюється також у фортепіанній педагогіці Л. Баренбойма [2], методиці А. Барабошкіної, С. Ляховицької [1].

*Мета статті* – обґрунтувати необхідність особливої уваги до слухотворчого розвитку в музично-естетичному вихованні дітей.

«...Під естетичною освітою треба розуміти не викладання якогось спрощеного дитячого мистецтва, а систематичний розвиток органів чуття і творчих здібностей, що розширює можливість насолоджуватися красою і створювати її. Тому, майже кожна людина, за винятком глухих від народження, має в тій чи іншій мірі музикальність і здатність її розвивати» писав з цього приводу О. Гольденвейзер [3].

Досить розгалужена мережа музичної освіти ставить низку завдань, зокрема перед фортепіанною педагогікою, що вимагають перебудови методики навчання відповідно до нових умов роботи з контингентом дітей, що не мають яскраво виражених музичних здібностей. Досвід роботи показує, що метод який приводить до розквіту обдарованого учня-піаніста, виявляється згубним для учня зі скромними музичними даними. У методиці навчання таких дітей слуховий розвиток стає головною і важливою проблемою. Розгляньмо найефективніші шляхи активізації музично-слухової сфери дітей, що навчаються гри на фортепіано.

Живе споглядання для музиканта – це слухове сприйняття музики, і навчання має будуватися так, щоб абстрактному мисленню, графічному зображенню звуків передувало живе слухове сприйняття музичного образу. Відомий німецький педагог і музичний діяч К. Мартінсен (1881–1955) дуже поширеному свого часу методі навчання гри на фортепіано, що йде від моторики до звучання, протиставляє шлях зсередини на зовні – від слухового уявлення через моторику до звучання. Розпочинати навчання гри на фортепіано можна тоді, коли дитина матиме вже новий запас музичних вражень: спів знайомих пісень, рухи під музику, слухання яскравих п'єс; коли емоційно-образне сприйняття поєднується з надзвичайно простою формою пізнавання шляхом зіставлення й порівняння, які сприятимуть нагромадженню музичних вражень у дитини. Відштовхуючись від законів пізнання також можна твердити, що підбирання за інструментом музики, що вже звучить у голові дитини, має передувати навчанню гри по нотах [5].

Основне місце в музично-естетичному вихованні учнів посідає підбирання і транспонування на слух. Коли дитина вже орієнтується на клавіатурі і чітко уявляє собі який зв'язок існує між напрямком руху мелодії та її реалізацією на фортепіано, можна їй запропонувати підбирання легких мелодій. Найкращим матеріалом для цього є народні пісні, прості за своїм мелодичним і ритмічним рисунком, тональною основою. Мелодію попередньо закріплюємо в пам'яті надзвичайно яскраво і точно. Найпростіший аналіз будови музичної теми допоможе учневі відтворити її на фортепіано. Але педагоги розходяться у думці щодо перевірки точності запам'ятовування мелодії шляхом її попереднього проспівування безпосередньо перед підбором. «Без твердого знання тексту та правильно проспіваної з текстом мелодії не треба починати підбору» [1]. К. Мартінсен рішуче заперечує

проти вимоги, «щоб справжнє музичне виховання виходило із співу і лише через нього розвивалося б вивчення фортепіано» [5].

Коли мелодія вже впевнено виконується учнем, можна запропонувати йому підібрати її від різних звуків. Такі вправи сприятимуть відчуттю ладо-тональності та гарному володінню клавіатурою. Поряд із розвитком мелодичного слуху потребує уваги й виховання гармонічного слуху.

Наступний етап – це вміння підбирати супровід, використовуючи тонічний, субдомінантовий і доміантовий тризвуки, граючи його у різній фактурі. Поряд із транспонуванням підібраних на слух мелодій, слід поступово включати й транспонування вивчених за нотами п'єс. Транспонуємо лише в тональність, добре закріплену на попередніх заняттях. Цей вид роботи становить велику цінність, оскільки весь процес виконання підпорядковується слуховим уявленням, встановлюється безпосередній зв'язок між піаністичними рухами та слуховою сферою. Окреслений нами процес розвитку слухових уявлень піаніста повинен продовжуватися протягом усього його навчання. Але підхід у вимогах має бути індивідуальним до кожного учня.

Важливе значення має розвиток сталих зорово-слухових зв'язків у піаністів. Щоб активізувати увагу, педагог пропонує учневі зіграти п'єсу з будь-якого звуку. Дуже цікаво працювати над вихованням творчих здібностей дитини. Найпростіший імпульс творчості – це створення підголосків, складання нових мелодій, перетворення унісонного наспіву на двоголосний. Суть справи не в тому, щоб створити оригінальну музику, а в тому, щоб пробудити у дітей творчий інстинкт. Великий інтерес у дітей викликає гра в запитання та відповіді. Короткий мотив на двох ступенях ладу – першому й п'ятому – звучить як запитання, що вимагає відповіді – ствердження першого ступеня. Багатим матеріалом для розвитку імпровізаторських здібностей дітей, може стати музичний фольклор. Практичний досвід видатного композитора й педагога К. Орфа у галузі музичного виховання дітей підтверджує ефективність методики розвитку творчих здібностей на базі національного фольклору. Фольклор завжди варіюється й змінюється, без цього він старіє й гине; він потребує творчих модифікацій. На фольклорному матеріалі діти можуть виявити свою творчу винахідливість [4].

Познайомившись із жанром варіацій на народну тему, учням можна спробувати запропонувати створити варіації. Використовуючи ці методи, можна часом нудну для дітей технічну роботу перетворити на захоплююче творче завдання. Втілюючи в життя слухотворчі методи виховання, ми здійснюємо головні задачі естетичного виховання: систематичний розвиток органів чуття і творчих здібностей. Музичний слух є тією спеціальною здібністю, що посідає перше місце в музичній підготовці і відрізняє музичну діяльність від будь-якої іншої. Навички підбору, транспонування й створення музики дадуть змогу юному аматорові активно включатися в колективне музикування і застосовувати свої знання в музичному житті.

#### **Список використаних джерел:**

1. Барабошкина А., Ляховицкая С. Практическое пособие для развития музыкального слуха. Москва; Ленинград: Музыка, 1964. 45 с.
2. Баренбойм Л. А. Путь к музицированию. 2-е изд., доп. Ленинград: Советский композитор, 1979. 352 с.
3. Гольденвейзер А. Об исполнительстве. *Вопросы фортепианного исполнительства: Очерки. Статьи. Воспоминания.* Москва: Музыка, 1965. Вып. 1. С. 66–67.
4. Леонтьева О. Т. Интернациональный курс в институте Орфа. *Советская музыка.* 1976. № 3. С. 124–132.
5. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника. Москва: Музыка, 1966. 219 с.

## **РОБОТА НАД МУЗИЧНИМ ТВОРОМ НА УРОКАХ АКОМПАНеМЕНТУ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ В ДИТИНИ ХУДОЖНЬОГО СМАКУ**

Кардинальні реформи в області музичного виховання підростаючого покоління висувають нові вимоги до системи навчання у закладах початкової мистецької освіти. За новими вимогами на перший план постає не підготовка професійних кадрів, а виховання розуміючого, інтелектуально та емоційно розвиненого аматора, що, в свою чергу, підвищуватиме загальний культурний рівень населення. В цьому контексті набуває актуальності залучення дітей до концертмейстерської діяльності на уроках акомпанементу.

Проаналізувавши наукові джерела вітчизняних та зарубіжних вчених (Е. Власенко, М. Крючков, Т. Курасова, О. Люблінський, Д. Мур, І. Нікітіна [2], Л. Норинська, Н. Перельман [3], Л. Повзун, А. Позняков, І. Стотика [4], Е. Тимакін [5]), досліджено різні аспекти виховання у дітей середнього та молодшого шкільного віку художнього смаку шляхом залучення їх до концертмейстерської практики на уроках акомпанементу.

*Мета статті* – доповнити наукові пошуки вищезазначених авторів, визначити вплив концертмейстерської діяльності на виховання художнього смаку та почуття стилю в дітей на уроках акомпанементу.

Визначаючи сутність «художнього смаку», І. Нікітіна зазначає, що поняття «художній смак» є тісно пов'язаним з поняттям «естетичний смак». «Естетичний смак – це здатність людини, орієнтуючись на свої симпатії та антипатії, відрізнити те, що має естетичну цінність від того, що позбавлене її, розрізнити прекрасне і пересічне, трагічне і фарсове, абсурдне, жорстоке і т. п. По відношенню до оцінки творів мистецтва естетичний смак конкретизується як художній смак» [2].

На уроці акомпанементу дуже важливою є мотивація дитини, акомпанування повинно приносити учневі величезне задоволення. При цьому у дитини розвивається музичний слух, пам'ять, почуття ритму, координація рухів, прищеплюються навички гармонізації мелодії.

Першим етапом роботи над музичним твором на уроці акомпанементу є знайомство з п'єсою, тобто її виконання ілюстратором з викладачем. Під час прослуховування твору дитина отримує уявлення про характер, стиль, темп, побудову, жанр, тип акомпанементу, динаміку та інші засоби виразності.

Наступним етапом є детальне вивчення партії соліста – визначення інтонаційного складу мелодії, місцезнаходження кульмінації, динамічний план; у вокальному жанрі – знайомство з текстом. На цьому етапі дуже важливим є ознайомлення учня зі специфікою музичного інструменту, якому він буде акомпанувати. Треба розповісти дитині про особливості звуковидобування та звучання інструменту, діапазон, настроювання, його звукові можливості. Робота над акомпанементом для вокальних творів має свою специфіку. Не можна переоцінити велике значення тексту для розкриття художнього образу.

Подальшим етапом є деталізоване ознайомлення з фортепіанним супроводом – визначається вид фактури, її насиченість, можливі труднощі, густота акордів, «далекі баси», аплікатурні незручності та ін. Розуміння особливостей фактури відіграє вирішальну роль у пошуках звукового балансу між солістом та концертмейстером.

Ще одним важливим етапом у роботі акомпаніатора є робота над трирядковою партитурою. Щоб охопити всю ширину діапазону музичного твору, корисно пограти рядок соліста і лівої руки – глибокий бас із грамотно розставленими смисловими акцентами – це фундамент, на якому базується успішне виконання музичного твору. Особливо це стосується акомпанування вокалістам.

«Перша примірка» – виконання твору з солістом, коли вибудовується звуковий баланс, обумовлюється темп, відбувається пошук туше, тембрового забарвлення для досягнення гармонічного звучання фортепіано з солістом.

Передконцертне виконання – пристосування концертмейстера до рояля, вибір вдалого місцезнаходження соліста на сцені і т. д. І як результат виконаної роботи на музичним твором – концертне виконання.

Отже, заняття концертмейстерською діяльністю значно розширюють репертуарні рамки маленького музиканта, учні знайомляться з різними музичними інструментами, вчать розрізняти тембри голосів, знайомляться з кращими зразками української та зарубіжної інструментальної й вокальної музики, що є потужним засобом для формування в дітей розвиненого художнього смаку, виховання гармонічної особистості.

#### **Список використаних джерел:**

1. Лапина Е. Б., Богодвид С. В. Учусь аккомпанировать. Вып. 1. 3-4 классы. Москва, 2002.
2. Никитина И. Вкус. *Философия: Энциклопедический словарь* / под ред. А. А. Ивина. Москва: Гардарики, 2004. 1072 с.
3. Перельман Н. В классе рояля. Короткие рассуждения. Москва: Классика-XXI, 2016. 160 с.
4. Теорія і практика акомпанемента: навч.-метод. посібник до курсу «Концертмейстерський клас» та «Основи праці в студії» для студентів мист. спеціальностей / уклад.: І. Г. Стотика, Е. А. Власенко, Я. В. Сопіна, О. В. Стотика. Мелітополь: МДПУ, 2018. 127 с.
5. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста. Москва: Сов. композитор, 1989. 144 с.

УДК 78.071.5:780.616.432

*Юлія Матвієнко,  
Шишацька дитяча музична школа  
(сmt. Шишаки)*

### **ЕЛЕМЕНТАРНА ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК МЕТОД ЗАЦІКАВЛЕННЯ УЧНІВ НА УРОКАХ ФОРТЕПІАНО**

Імпровізація – цікавий вид музичної діяльності з учнями в мистецькій школі, що сприяє музичному розвитку особистості. Імпровізація в музиці як метод досліджувалася видатними педагогами: Б. Асаф'євим [1], Д. Кабалевським, Б. Тепловим, Б. Яворським [4; 5]. Вони підкреслювали, що творчість є природною для дитини; цінність дитячої музичної імпровізації полягає в потребі й готовності учнів до вираження свого душевного стану, важливої думки, вражень.

*Мета статті* – проаналізувати сутність методу музичної імпровізації та простежити особливості навчання музичної імпровізації як методу зацікавлення учнів у навчальному процесі

Б. Асаф'єв писав: «Людина, яка пережила радість творчості навіть в наймінімальнішому степені, поглиблює свій життєвий досвід і змінюється за психічним складом, ніж людина, що тільки наслідує інших. Найнеобхіднішою справою в даному напрямку є розвиток здібності до імпровізації» [1].

Музична імпровізація (від лат. *improvisus* – непередбачений, несподіваний) – створення музичного твору без попередньої підготовки, експромт.

У музичній педагогіці питання використання музичної імпровізації визнавалися і досліджувалися давно. Починаючи з ХХ ст., у формуванні гармонійної особистості пріоритетного напрямку набув творчий розвиток особистості. Як засіб розвитку творчих якостей і здібностей учнів, імпровізацію почали використовувати такі педагоги, як Б. Асаф'єв, П. Вейс, Е. Жак-Далькроз, Д. Кабалевський, К. Орф [5]. Саме у К. Орфа імпровізація була основою музичного розвитку дітей, що сприяло формуванню уяви і композиційного мислення учнів.



Е. Жак-Далькроз використовував музичну імпровізацію, завершуючи нею кожен етап навчання. Імпровізаційні вправи Е. Жак-Далькроза були засновані на динаміці і енергії музичної теми, усвідомлені через тілесні імпульси, де гострота музичного почуття залежить від гостроти фізичного сприйняття. Тобто, описана вище методика вимагає нерозривної єдності душі і тіла учня.

Досить цікава позиція. Якщо синтезувати її в сучасну педагогіку, то можна дослідити навіть психосоматику учнів, а саме зв'язок між нервовою, ендокринною та імунною системами. Позитивний духовний та емоційний стан дитини спонукає її організм до саморегуляції та самовідновлення. Використання елементів імпровізації на уроках дає імпульс до радісних творчих емоцій. Тобто підтверджується факт покращення стану здоров'я учнів саме на уроках музики.

20-ті роки ХХ ст. – Б. Яворський першим запропонував запровадити дитячу музичну творчість, як обов'язковий вид діяльності на уроці музики в загальноосвітніх школах.

70-ті роки ХХ ст. – Д. Кабалевський увів у програму з музики імпровізацію як різновид творчої діяльності учнів.

Перед викладачем мистецької школи завжди постає велика проблема – яким чином зацікавити дітей музикою, як пробудити бажання трудитися під час вивчення нових творів. Особливо актуально це у районних школах, де відчувається криза у наборі сумлінних і зосереджених дітей. То ж питання зацікавлення під час навчального процесу є дуже актуальним.

У своєму класі протягом тривалого часу застосовую метод імпровізації, який позитивно сприймається учнями.

Звичайно, цей процес індивідуальний. Адже кожен учень має різний вид музичного мислення, по-різному сприймає завдання викладача, має різний ступінь емоційності. Імпровізація під час гри на фортепіано – це вид або спосіб спонтанного, непередбачуваного музичного мислення, складання музики в момент виконання, раптове музикування. І це досить цікаво, це працює на психосоматичному рівні дитини! Що може бути важливішим за впевненість і самоствердження учня на уроці.

Для розвитку імпровізаційних навиків на уроці використовуються наступні вправи:

1. Гра найпростіших вправ на фортепіано – підбір інтервалів несвідомо, на слух – від заданої викладачем ноти. Під час такої вправи виробляється зв'язок «чую – граю», закріплюється орієнтування на клавіатурі.

2. Підбір на слух невеликих фраз. Викладач дає завдання: «продовжити тему», «дай мені відповідь», «зміни тему» (з мажорної на мінорну тональність і навпаки). У вправі учень вільний у виборі початкового звуку для своїх музичних відповідей. Не обов'язкове збереження тональності, ритму, структури.

3. Підбір найпростіших мелодій за ритмічним малюнком. Викладач пропонує учневі довільний ритмічний малюнок і пропонує створити мелодію на заданий ритм.

Використовуючи елементи імпровізації, необхідно спонукати учня до пробудження творчої фантазії шляхом додаткових завдань: «створи в тому ж характері, або більш сумно чи більш весело тощо».

Потрібно вимагати від учня багатоваріативності вирішень завдання. Саме у цьому початок «імпровізаційного» підходу до мелодії. Цікаві можливості виникають, коли учень створює нові речення-закінчення до відомої мелодії. У процесі такої гри можуть вводитися додаткові завдання: «дай відповідь у тому ж характері», «дай відповідь більш сумно» або «більш завзято».

4. Знайомство з образно-виразними можливостями фортепіано, використання звуконаслідування як елемент зацікавлення – особливо на це звертається увага під час занять з учнями-початківцями.

5. Підбір знайомих мелодій з простим акомпанементом. Доречно використовувати найулюбленіші мелодії.

6. Діалог на двох фортепіано «викладач – учень» по типу «питання – відповідь» [2; 3].

Із особистого досвіду можу зазначити, що в класі завжди є діти, яким дуже цікаво підбирати різні мелодії, а також (навіть в особливій мірі) створювати свої власні. У деяких випадках це навіть цікавіше, ніж розучування заданих викладачем музичних творів, передбачених програмою.

У сучасній музичній педагогіці урок неодмінно повинен сприяти глибокому пізнанню музичного мистецтва через призму цікавих ідей та методів. Розкриття творчої особистості дитини потребує розвитку асоціативного мислення та формування глибокого емоційного відгуку на музичне мистецтво. Фантазія – велике джерело ідей. Імпровізувати – значить розширювати горизонт творчої фантазії учня. Імпровізація – потужний засіб самореалізації дитячої особистості.

Розвиток творчих здібностей у процесі імпровізації сприяє вдосконаленню слухових, зорових уявлень, розвитку відчуття ритму, вільному володінню інструментом та власне досягненню невимушеної поведінки виконавця на сцені. Прослуховування різноманітної музики надає більшої обізнаності у різних її напрямках, стилях та формах і допомагає у розширенні музичного кругозору. І найголовніший аспект використання імпровізації – зацікавлення учнів, створення творчої атмосфери на уроках у мистецькій школі.

#### **Список використаних джерел:**

1. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Ленинград: Музыка, 1973. 63 с.
2. Гельфгат Г. Л. Импровизация на фортепиано: программа и метод. указания для дет. муз. школ и школ искусств. Киев, 1989. 10 с.
3. Гельфгат П., Коган В. Импровизация на фортепиано: метод. разработка для пед. ДМШ и дет. школ искусств. Ч. 1. Подготовит. группа и 1-2 кл. Изд. 2-е, доп. Киев, 1990. 210 с.
4. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. Москва: Музыка, 1991. 88 с.
5. Мун Т. Импровизация в истории искусств и в учебном процессе. *Музыкальная академия*. Москва, 2008. № 1. С. 99–106.

УДК 78.071.5:780.616.432

*Жанна Микитенко,  
Заводська дитяча музична школа  
(м. Заводське)*

### **РОЗВИТОК ФОРТЕПІАННОЇ ТЕХНІКИ В УЧНІВ МОЛОДШИХ КЛАСІВ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ**

Набування техніки рухів завжди пов'язане з розвитком як фізичних (м'язових), так і психічних (вольових) властивостей. Дану тему в своїх працях детально розкрили О. Алексєєв [1], А. Шмідт-Шкловська [2] та інші видатні педагоги-піаністи.

*Мета статті* – узагальнити існуючий музично-педагогічний досвід, розглянути методи та засоби технічного розвитку учнів молодших класів.

У роботі над піаністичною технікою потрібні такі необхідні компоненти музичного розвитку, як яскравість образних уявлень, глибина переживань, відчуття живого пульсу руху музичної тканини, а також слуховий розвиток. Недорозвиненість цих компонентів часто буває причиною недосконалості техніки, її обмеженості, скутості, а також «немузичності», яка включає в себе недоліки в звуковій сфері. Основна мета технічного розвитку – забезпечити умови, за яких технічний апарат буде здатний краще виконувати необхідні музичні завдання. Надалі ці умови мають привести до повного і безперешкодного підпорядкування рухової системи музичній волі виконавця у всіх її найтонших проявах, причому підпорядкування автоматичного.

Призначення музичної волі – керувати виконавським процесом, а технічного апарату – підкорятися музичній волі. Обидва ці процеси з перших кроків навчання повинні

перебувати в єдності. Звідси у практиці викладання кожного ігрового прийому навик не може бути абстрактним, а має бути обґрунтований музичним виразом; також кожен музичний образ і характер звуку необхідно пов'язати з відповідною формою ігрових рухів. Не можна розуміти це спрощено, формально. Навик може супроводжуватися цілою системою допоміжних інструктивних завдань, але сам він повинен бути музично обґрунтованим.

Робота над художнім образом має починатися одночасно з початковим навчанням гри на фортепіано і засвоєнням нотної грамоти. Для того, щоб ця інструментально-технічна робота (над оволодінням інструментом і тренуванням рухового апарату) була корисною, необхідно ставити перед учнем ясні й зрозумілі цілі та завдання. Необхідно виховати в дитини звичку «спочатку думати, а потім грати».

Виховання інтелектуальних і фізичних компонентів музичної обдарованості на першому році навчання справляє величезний вплив на подальший розвиток учня. У цей період він знайомиться з основними виразними засобами музики і свого інструменту. З перших кроків навчання слід прагнути до нерозривного зв'язку музично-звукового подання з ігровим прийомом.

Дитина за своїми психологічними віковими особливостями не може працювати так само, як доросла людина. Найбільш повно свої можливості вона розкриває в грі. Гра допомагає зробити процес навчання цікавим і захоплювальним, активізує творчі нахили. З її допомогою будь-яка справа набуває емоційно-образного змісту. Важливо так «вибудувати гру», щоб в її ході дитина сама ставила перед собою завдання і по можливості самостійно їх вирішувала.

Специфіка навчання дітей дошкільного і молодшого шкільного віку виходить із вікових особливостей дітей, які визначають способи дитячого сприйняття і дитячого пізнання світу. До найбільш важливих із них належать: превалювання образно-чуттєвих уявлень про навколишній світ, схильність дитини до одухотворення навколишнього світу. Дитині дуже допомагає проникнути в музичний зміст вправи образність поетичної мови. Взаємодія цих компонентів розвиває творчий потенціал учнів.

У музики і слова одна першооснова – інтонація. Важко визначити, що виникло раніше – слово чи музика. Словесний образ і музичний – нероздільні. А значить, чим глибше ми осягаємо словесно-поетичний образ, тим легше створюємо образ музичний, і навпаки. Займаючись складанням віршів на уроках, можна у віршах вмістити цілі методичні формули.

Вірші в нашій роботі – не звичайна підтекстовка. У невеликому чотиривірші є образ, характер, настрій, що викликає внутрішнє емоційне переживання і допомагає дитині знайти природні прийоми для вирішення художнього та піаністичного завдання. Спів віршів (або звукомовна гра) відіграє велику роль як у становленні музичної мови, музичного інтелекту, так і в розвитку вербального інтелекту.

Радість життя – це суть дитячого сприйняття світу, те, з чого для дитини складається саме життя! Радість – єдина життєва енергія, яка завжди і скрізь працює ефективно, і саме тому вона потрібна в дитячій педагогіці. Можна радісно і весело вчити дітей найважчим речам, вважаючи при цьому кількість «виробленої» в процесі навчання радості головним педагогічним успіхом.

Отже, сучасна педагогіка розглядає вправи як важливий і ефективний засіб технічного розвитку учня. Їх значення в тому, що вони дають можливість в найбільш концентрованому вигляді працювати над основними фактурними формулами, над самим ядром піаністичних труднощів, що сприяє раціоналізації процесу навчання.

#### **Список використаних джерел:**

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособ. для муз. вузов и училищ. Москва: Музыка, 1978. 288 с.
2. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. Москва: Классика-XXI, 2015. 84 с.

## **ВИВЧЕННЯ ПОЛІФОНІЧНИХ ТВОРІВ У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО**

Робота над поліфонічними творами є невід'ємною частиною вивчення фортепіанного мистецтва. Це пояснюється тим величезним значенням, яке має для кожного піаніста розвинене поліфонічне мислення і оволодіння поліфонічною фактурою. Тому вміння слухати і виконувати поліфонічну музику учень розвиває і поглиблює протягом навчання [1].

Проблему розвитку навичок роботи над поліфонією вивчали Н. Любомудрова [1], Б. Міліч [2], Г. Нейгауз [3] та ін.

Поліфонічним творам слід приділяти досить велику увагу, необхідно розкривати неосяжні поліфонічні можливості. Для того, щоб учні старших класів могли виразно і свідомо виконувати поліфонічні твори, повинна проводитися відповідна робота в молодших класах, а потім ця робота продовжується в середніх класах. Одним із завдань виховання учнів мистецької школи є розвиток поліфонічного слуху.

Ми вважаємо, що вже з перших класів мистецької школи учні повинні ознайомитися з усіма видами поліфонії: підголоскова, контрастна, імітаційна, і оволодіти елементарними навичками виконання двох, а потім трьох контрастних голосів в легких поліфонічних творах різного характеру. Як тільки учень починає грати на фортепіано двома руками, він вже по суті може приступати до оволодіння основ поліфонічного мислення. Виховання вокального ставлення до звуку – одна з головних цілей елементів поліфонії.

Глибоке і різностороннє вивчення поліфонічної музики в дитячі роки помітно впливає на подальший художній зріст піаніста. Особливістю поліфонії, в порівнянні з іншими видами багатоголосся, є постійне бажання до інтонаційно-мелодичної повноцінності, виразності всіх голосів, які складають багатоголосне ціле.

Потрібно пам'ятати, що найважливішою характерною рисою поліфонії – є присутність декількох мелодичних ліній, які звучать і розвиваються одночасно. Тому необхідно слухати і вести кожен голос поліфонічного твору окремо і всю сукупність голосів в їх взаємозв'язку. Особлива роль належить вивченню кантиленної поліфонії. В шкільну програму входять поліфонічні обробки для фортепіано народних пісень, нескладні кантиленні твори Й. С. Баха, композиторів М. Мясковського, С. Майкапара, Ю. Щуровського та інших [2]. Важливу роль в поліфонічному вихованні учня грають обробки народних пісень. Ми на уроках використовуємо такі твори, як «Кума», «Пливе човен», «Ой з-за гори кам'яної», «Щедрик» та інші народні пісні. Всі вони написані в куплетно-варіаційній формі; наспівні мелодії при повторенні «обрастають» підголосками, «хоровим акордовим супроводом», щипковим народно-інструментальним фоном, яскравими переходами в різні регістри.

Контрастна поліфонія основана на розвитку таких самостійних ліній, для яких походження від одного мелодійного джерела вже не є характерною і визначальною ознакою – це одночасне поєднання різних мелодій. З контрастним голосоведенням учні знайомляться головним чином при вивченні поліфонічних творів Й. С. Баха, В. А. Моцарта. Ми пропонуємо грати з учнями старовинні танці, написані в поліфонічній формі (сарабанда, гавот, бурре, жига, менует, полонез та інші).

Наступним етапом вивчення поліфонії є знайомство з імітаційною поліфонією (інвенціями, фугетами, фугами, канонами). Імітаційна поліфонія заснована на послідовному проведенні в різних голосах однієї й тієї ж мелодійної лінії (канон), або одного мелодійного уривку – теми (фуга). Пояснюючи прийом інтонації, заснований на повторенні мелодії будь-яким голосом слідом за іншим, неможливо не згадати форму канону. Бажано при ознайомленні показувати учню декілька зразків фортепіанних канонів (в старших класах до

цієї форми доведеться повертатися). На прикладах канону учень запам'ятає, що таке «строга імітація». При вивченні інвенцій Й. С. Баха, ми зустрінемося з прийомами «вільної імітації», які допускають зміни інтервалів, ритму, напрямку мелодії.

З початкових класів потрібно все частіше включати до програми такі твори, як фугети С. Павлюченка, прелюдії і фуги та канони С. Майкапара, інвенції О. Гедіке. Тоді учням буде легше охопити зміст більш складних поліфонічних циклів, таких як «Маленькі прелюдії і фуги» Й. С. Баха, які є дійсно дитячою поліфонічною енциклопедією.

До імітаційної поліфонії відносяться інвенції (з лат. *inventio* – вигадка, винахід). Імітація – прийом музичного викладу, коли тема чи невеличкий мелодичний зворот, що вже прозвучав в одному з голосів, повторюється іншим голосом, наче імітує його. При імітації дозволяються невеличкі відхилення, так звана, неточна імітація. Чудовим зразком імітаційної поліфонії є інвенції Й. С. Баха – це справжня школа голосоведення, перші інвенції цього збірника можна починати вивчати в 4-5 класах мистецької школи, якщо, звичайно, учні мають попередню підготовку у вивченні поліфонії, як зазначалось раніше. Інвенції цього геніального німецького композитора – це порівняно невеличкі поліфонічні твори, в яких суворі закони поліфонії поєднуються з деякою свободою. В артикуляції вертикалі двоголосної тканини зазвичай кожний голос відтіняється різними штрихами. О. Гольденвейзер в своїй редакції двоголосних інвенцій Й. С. Баха радить всі шістнадцяті ноти в одному голосі виконувати *legato*, контрастуючі ж до них восьмі в другому голосі – окремо (*non legato*) [2].

Якщо в поліфонічній музиці учню не вдається досить рельєфно (пластично) відтворити багатоголосну тканину, корисно вдається до методу «перебільшення» [3]. Один голос граємо *forte markato*, а другий – *pianissimo*.

Як ми знаємо, у загальноосвітній школі учень повинен навчитися читати не тільки літери, а й склади, що поєднуються в слова, а потім у змістовні фрази. Таке ж завдання виникає і у вивченні поліфонії. Ці фрази, як у мові, так і в музиці, повинні відокремлюватися одна від одної розділовими знаками. Отже, фразування в музиці є не що інше, як своєрідна змістовна пунктуація. Потрібно, щоб учень звик сприймати музику не стільки по тактах, скільки по фразах.

Початок роботи над вивченням поліфонії корисно починати з її прослуховування, наприклад, у виконанні викладача у супроводі з деякими теоретичними поясненнями. Після такого прослуховування в учня залишається загальне ескізне враження про твір і його характер. Слід звернути увагу дитини на жанр, форму, в якій написаний твір. Наприклад, пісенний, танцювальний, або ж змішаний, тобто з елементами як пісні, так і танцю. Характерною особливістю пісенного жанру зазвичай є мелодичність, наспівність основних тем, в той час як для танцювального – більш притаманний яскраво виражений ритмічний початок. В кожному жанрі дуже важлива форма-структура музичного твору, співвідношення частин та їх поєднання між собою. Великі частини твору складаються з менших, а менші, в свою чергу, з більш дрібних фраз. Для виразного виконання (динаміки, характеру, фраз) потрібно знати, де починається і де закінчується музична думка, в чому полягає її особливість розвитку (висхідні та низхідні інтонації і т. п.). Кожна фраза має свою кульмінацію – домінуючий тон, що надає фразі змісту. Такий початок роботи над твором більш цікавий для учня.

Особливо ретельно потрібно слідкувати за правильним розбором нотного тексту, бо помилки допущені учнем, спотворюють чіткість музичного враження. Кращий спосіб для цього – повільна та зосереджена гра, негучна, з урахуванням всіх авторських вказівок, штрихів і фразування, допоки учень не оволодіє належними навичками. Корисно повчити кожний голос окремо вказаною аплікатурою, з дотриманням усіх вказівок відносно штрихів, фразування тощо. Потім можна перейти до поєднання різних голосів і вже далі – до повного багатоголосся.

Основна складність поліфонії – поєднання голосів. У своїй практиці ми застосовуємо ряд способів попередньої роботи над частинами поліфонічного твору:

- 1) гра кожного голосу окремо;
- 2) гра 3-х голосів із чотирьох;
- 3) гра одного, двох, трьох голосів із сольфеджуванням одного з інших;
- 4) гра усіх голосів із підкреслюванням одного з них.

Усі ці засоби слід використовувати в міру необхідності, в першу чергу, у найбільш складних місцях. Учень повинен чути «розмову» голосів. Це допомагає сприймати і зберігати виразні особливості кожного голосу при їх загальному звучанні, а також допомагає вловити вокально-розмовні інтонації, які прослуховуються у багатьох поліфонічних творах. Велику увагу слід приділяти наспівності окремих голосів. Необхідно відчувати і розуміти виразність кожного голосу і при їх сумісному звучанні. Учень повинно бути відомо, що в різних голосах фразування, характер звучання, штрихи можуть бути зовсім різними.

Виходячи з нашого досвіду, значну складність в учня викликає вивчення поліфонічного твору напам'ять. Тут на допомогу знову повинні прийти абсолютна ясність структури твору, як в цілому, так і в будь-яких розділах, виокремлюючи складні для учня уривки. Слід розібрати кожен такий епізод по голосах, грати різні поєднання голосів, намагатись їх запам'ятати і потім поєднати даний уривок із цілим твором.

Працюючи з учнем, перед педагогом завжди постає завдання: навчити любити поліфонічну музику, розуміти її, із задоволенням працювати над поліфонічними творами, художні образи та музична мова яких повинні стати для учня звичними і зрозумілими. Безперечно, робота над поліфонією корисна для набуття технічної майстерності: розвитку особливої «слухняності», гнучкості кисті та рухливості пальців, поєднуючись із звуковою виразністю. Отже, вивчення поліфонічних творів є гарною школою слухової та звукової підготовки учнів до виконання фортепіанних творів різних жанрів.

#### **Список використаних джерел:**

1. Любомудрова Н. А. Методика обучения игре на фортепиано. Москва: Музыка, 1982. 75 с.
2. Милич Б. Е. Воспитание ученика-пианиста в 3-4 классах детской музыкальной школы. Киев: Муз. Україна, 1979. С. 19–22.
3. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Изд. 5-е. Москва: Музыка, 1988. 240 с.

УДК 780.616.432

*Вікторія Нестріляй, Ірина Безпалько,  
Котелевська дитяча музична школа  
(сmt. Котельва)*

### **ЕТАПИ ТА ОСНОВНІ МЕТОДИ РОБОТИ НАД ФОРТЕПІАННИМ ТВОРОМ**

Творчий процес роботи над музичним твором розглядався в працях багатьох видатних діячів фортепіанного мистецтва: О. Віцинського [1], Б. Міліча, Г. Нейгауза, С. Фейнберга, А. Щапова [4] та ін.

В основному цей процес розділявся на три етапи, в сучасній методології мовиться про чотири етапи. Карл Черні називав ці етапи «розбором, технічним освоєнням, художньою обробкою» [1, с. 8]; А. Щапов характеризував їх як початковий, «ранній серединний», «пізній серединний» і завершальний [4, с. 79, 87, 100]; Г. Гінзбург – зародження образу, елементарна робота, пристосування [2]; О. Віцинський – первинне формування музичного образу, технічне оволодіння твором, виконавська реалізація музичного образу [1]. С. Рахманінов послідовність в заняттях описував таким чином: «Кожен гвинтик розібрати, щоб вже потім відразу легко все зібрати в одне ціле».

*Мета статті* – розкрити методи та прийоми роботи над фортепіанним твором.

*Перший етап* – ознайомлення. На етапі ознайомлення з твором мета педагогічної діяльності полягає в розвитку синтетичного мислення, формуванні установки на створення

первинного симультанного образу п'єси, що потребує розширення інтелектуального фону учнів і поповнення їх музичного багажу.

Початковий етап роботи над п'єсою ставить перед собою виконання таких завдань:

- 1) усвідомити контури звукової форми (висотність, ритміка);
- 2) прочитати і осмислити ремарки;
- 3) проаналізувати основні технічні моменти (аплікатура, штрихи);
- 4) виявити найбільш помітні елементи виразності;
- 5) усвідомити цілісність змісту п'єси на основі музично-теоретичного аналізу.

Знання музичних чинників, розуміння конструктивно-логічних закономірностей музики, володіння інформацією історико-теоретичного порядку – все це настільки активізує процеси аналітико-синтетичної діяльності учнів, що дозволить їм побачити композицію твору одноразово на початковій стадії оформлення виконавської концепції.

Знайомство учня з твором слід проводити за допомогою таких методів:

- читання з аркуша (ескізне програвання);
- короткий музично-теоретичний аналіз твору;
- показ педагога.

Для виконання такої роботи необхідно разом з учнем прослідкувати хід становлення авторської думки, зрозуміти логіку її розгортання. У зв'язку з цим дуже корисно передувати безпосередньому читанню з аркуша прогляданням нотного тексту і уявним ознайомленням з новим музичним матеріалом, це дасть можливість цілком концентруватися на музиці, її формі і будові, її інтонаційних, гармонічних і ритмічних властивостях.

*Другий етап – робота над деталями.* Мета – детальне вивчення авторського тексту. Скрупульозне розучування нотного запису проявляє процеси розвитку твору, уточнює внутрішньослухове уявлення про кожну грань художнього образу.

Розгорнутий аналіз авторського тексту передбачає аналітично-слухове і виконавське вивчення найважливіших «координат» музичної форми: мелодії, ритму, гармонії, динаміки, тембру, фактури. Слід спрямовувати увагу учня на розгляд усіх компонентів музичної тканини не ізольовано, а в тісному взаємозв'язку один з одним.

Завдання другого етапу:

- 1) розібрати нотний текст;
- 2) об'єднати всі елементи мелодичної лінії;
- 3) досягти гладкості й безперервності викладу.

Вивчення авторського тексту доцільно проводити за допомогою таких методів:

- повернення на певний проміжок нотного тексту;
- дроблення на окремі ланки;
- рахунок вголос;
- простукування ритмічного малюнку окремих голосів до гри на інструменті;
- читання вголос усіх нот;
- програвання голосів одним пальцем поза ритмом;
- «обережне» програвання;
- сольфеджування;
- гра (поза ритмом) з попередньою назвою кожного пальця;
- беззвучне контактування з клавішами;
- виділення простого зі складного;
- перебільшений, гіперболізований показ;
- навідні питання;
- «звук – слово» або підрядковий текст;
- ненудні способи розучування складних місць.

Розбір нотного тексту є одним із способів точного усвідомлення контурів звукової тканини, він повинен обов'язково поєднуватися із прочитанням і осмисленням ремарок. Необхідно пам'ятати, що будь-яка «випадкова» неточність гри на самому початку роботи

веде до спотворення образу, який формується, і що помилки, допущені при першому розборі, нерідко міцно укорінюються і сильно гальмують розумування п'єси.

*Третій етап – оформлення.* Мета третього етапу – досягнення цілісності виконання твору, об'єднання вивчених деталей в цілісний організм.

Завдання:

1) розвивати навички перспективного слухового мислення – уміння представляти результати своєї дії ще до її здійснення;

2) досягнути рівного й необтяжливого виконання (як по нотах, так і напам'ять);

3) поглибити виразність гри;

4) уточнити звучання (розподілити силу звуку, педалізацію);

5) уточнити ритміку, досягти одного темпу.

Аналіз є невід'ємною стадією роботи музиканта над оформленням звукового образу.

Він сприяє викристалізованню у свідомості виконавця ясних і чітких слухових уявлень про деталі твору. На основі цих уявлень піаніст осягає найближчі логічні зв'язки твору. Завдяки слуховому мисленню учень починає охоплювати подальші смислові співвідношення, які не є послідовними ланками в одному логічному ланцюзі. Він поступово починає передбачати, прогнозувати настання того або іншого фрагмента твору, що свідчить про оволодіння навичками антиципації, тобто умінням представляти результати своєї дії ще до її здійснення.

Для вирішення завдань використовуються такі методи роботи:

- пробні програвання п'єси в цілому;
- заняття «в уявленні»;
- диригування;
- зіставлення між собою невеликих відрізків музики з різних частин;
- багатократні повторювання;
- поступове подовження музичної думки;
- варіанти (ритмічні, силові, артикуляційні).

*Четвертий етап – підготовка до сценічного втілення.* Мета завершального етапу роботи музиканта над твором полягає в досягненні «естетичної завершеності» інтерпретації. На цій стадії педагогові необхідно мобілізувати мислення учнів на досягнення синтезу вищого порядку, який будується на базі аналізу, виконаного в період роботи над деталями, і включає його наче в сфотографованому вигляді.

Осягнення форми можливе лише в тому випадку, якщо музикант зможе піднятися над реальністю і перетворитися з безпосереднього учасника подій в режисера музичного дійства. Такий підхід до форми дозволить виконавцеві досягти в інтерпретації рівноваги між інтелектуальним початком і безпосереднім відчуттям, досягти необхідного співвідношення між раціонально-логічним і емоційним.

На етапі підготовки п'єси до сценічного втілення постають такі завдання:

1) удосконалювати здібності учня до синтезування;

2) грати п'єсу абсолютно впевнено, переконливо;

3) грати п'єсу в будь-якій обстановці, на будь-якому інструменті перед будь-якими слухачами.

Підкреслимо, що на основі наведених методів роботи кожен викладач повинен зробити свою особисту схему, узгоджену з його педагогічним досвідом і конкретизувати відповідно до особливостей кожного учня та стадії його розвитку.

#### **Список використаних джерел:**

1. Вицинский А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ. Москва: Классика-XXI, 2003. 100 с.
2. Гинзбург Л. О работе над музыкальным воспроизведением. 4-е изд. Москва, 1981. 143 с.
3. Нестеренко Н. М. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 32. С. 405–412.
4. Щапов А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. Москва: Классика-XXI, 2009. 176 с.



## **ПЕДАЛЬ – САМОБУТНЯ ВЛАСТИВІСТЬ ФОРТЕПІАНО**

Пошуки у роботі над педаллю з учнем мають велике значення для досягнення співучасті виконання і наближення фортепіано до «співаючих» інструментів.

Над мистецтвом педалізації працювало багато видатних композиторів та виконавців: Н. Голубовська [1, 2], Ф. Ліст, А. Рубінштейн, Ф. Шопен та ін.

*Мета статті* полягає у висвітленні методики роботи над педаллю, яка є частиною художнього осмислення твору, частиною живого виконання.

Фортепіано користується величезною і заслуженою популярністю у любителів музики, як на концертній естраді, так і в домашньому побуті. Об'єм звучання дозволяє виконувати на ньому будь-яку, навіть симфонічну музику. Цей інструмент завоював велику любов у слухача своїми динамічними можливостями, силою і ніжністю звучання.

Відсутність фізичного legato, перерва мелодичних ліній, навмисне зупинення звуку надають інструменту сухості та жорсткості.

Педаль – цінна, неповторна властивість фортепіано. Жоден інший інструмент не володіє специфічним багатством, подібним педальному звучанню. Педаль широко використовували всі композитори, починаючи з Бетховена. Відчувати педаль у всій багатогранності її застосування так, як і відчувати звук у всіх його градаціях – значить володіти вже певною піаністичною майстерністю. Тонка різноманітна педалізація збагачує звукову палітру виконання. Посилення звучання, збереження органного пункту півпедаллю, колористичне злиття гармоній у імпресіоністів – «педаль-вуаль», «танення» звуків при віброуючій педалі – все це засоби виразності, необхідні кожному піаністу. Вміння педалізувати – один із компонентів художнього мислення виконання. У педалізації проявляється творча уява, глибина розуміння музики і почуття стилю, багатство звукової палітри. Навчити педалізації – означає, перш за все, навчити слухати, сприймати відтінки звучання і вслуховуватись в них, виховувати смак до педальних забарвлень, до зміни звукового колориту.

Навчання педалізації зводиться до двох основних паралельних: оволодіння прийомами і навиками педалізації та виховання ставлення до педалізації, як до творчого процесу.

В роботі над звуком педагог постійно звертається до музичного слуху, показуючи рух або досягаючи відчуття злиття пальців з клавіатурою, так що при виконанні учень іде від емоції до звучання, вже не думаючи про рух. Та ж послідовність необхідна і в роботі над педалізацією: спираючись на слух, одночасно показуючи рух, цим самим викликаючи відчуття злиття ноги з педаллю, щоб учень навмисно не думав про педаль. Потрібно виховувати моментальну реакцію ноги на вимогу слуху: тут legato на великій відстані, там – органне звучання. Дуже важливо з дитячих років навчити учня слухати себе, навчити правильним прийомам педалізації, розвинути ініціативу в пошуках звукових забарвлень за допомогою педалі, постійно направляти учня, тобто спеціально займатись питанням педалізації поряд з основними завданнями розвитку техніки виконавства.

На власному досвіді переконались, що навчання педалізації можна починати з простих п'єс вже на ранньому етапі. Перш за все, показуємо як натискати педаль. Учень плавно натискає педаль вниз і так само плавно відпускає. Її рух повинен бути безшумним. Увагу учня важливо направити на слухання педального звучання, а не на механізм руху. Привчаємо учня не просто видобувати звук, а звук красивий, м'який, яскравий, густий, світлий, співучий. Так і в педалізації привчаємо учня не просто почути педальне забарвлення, а чисте педальне звучання, безшумний рух педального механізму, що краще

опанується на прийомі запізнюючої педалі. Перше застосування педалі – подія в музичному житті дитини. Вона повинна залишити яскраве враження. Гарним прикладом може служити збирання звуків в один комплекс, збагачений обертонами. Слід вибрати такі твори, в яких педаль зустрічається в окремих місцях. Це змусить учня зосередити свій слух в заданий момент, ясніше почути появу нового звучання в результаті натиску педалі і зникнення в момент відпускання. Якщо педалізується заключний акорд, руки зняти одночасно з педаллю.

Корисно пограти окремо партію лівої руки з педаллю, щоб почути звуковий фон п'єси. На п'єсах з такою фактурою відбувається збирання звуків в один акорд, учень чує, як збагачується гармонія завдяки поступовій появі нових акордових звуків різного ступеню звучності, як зникає попередня гармонія в момент змін педалі.

Пряма педаль вживається головним чином в п'єсах з гострим, чітким або танцювальним ритмом. Вона підкреслює сильні доли або створює ритмічну опору фрази. Така педаль доречна, наприклад, в марші, де чіткий ритм своїм вольовим початком повинен захопити за собою всіх крокуючих.

Як сказав А. Рубінштейн: «Педаль – душа рояля». Педаллю завжди керує художній намір. Виконавець підкорює свою педалізацію гармонічним, мелодичним, ритмічним та іншим закономірностям. Піаніст може задумуватися над своєю педалізацією і навіть записати свою педальну ідею. В середині цієї основної ідеї можна перевірити звучання, вишукувати різну глибину натиску. Але не рекомендується відпрацьовувати знайдену педалізацію. При збереженні єдиної ідеї в живому виконанні повинна зберегтися творча воля в педалізації. Записати точний час і глибину натиску неможливо. Наприклад: в творі де потрібно показати співучість, соковитість – педаль глибока і довга, а там, де легкість, грацію, летючість – педаль коротка і неповна.

Ф. Шопен, на жаль, єдиний композитор, який старанно записував педалізацію. З точки зору художньої мети педаль можна розділити на дві категорії: педаль фактурна – необхідна і педаль, яка збагачує звучання.

В період романтизму, особливо починаючи з музики Ф. Шопена і Ф. Ліста, прийоми педалізації ускладнюються, розширюється діапазон одночасного звучання, на відміну від музики Л. Бетховена, де, майже завжди, можна зв'язати пальцями навіть акорди на *legato*.

Ми часто говоримо: «чиста і нечиста педаль». При зміні гармонії важливо слухом перевіряти чистоту звучання, а не обмежуватися рухом ноги. Підняття і опускання педального важеля не завжди гарантує повне виключення попереднього звучання, котре завжди забруднює новий звук.

*Неповна педаль.* Під неповною педаллю часто розуміють швидку переміну педалі при неповному її знятті. Але музикознавці підтверджують, що це не вірно. Неповна педаль – це неповний натиск, неповне підняття демпферів. Натиск може мінятися, бути спочатку повним, потім слабким і навпаки. Можна брати спочатку повну педаль, щоб збагатити обертонами звучання баса, а потім підняти її, коли потрібна обережність у з'єднанні суміжних звуків. Піаніст завжди варіює глибину натиску педалі. Найчастіше ми користуємося педаллю запізнюючою – педаллю *legato*. Нею користуємося легко і автоматично. Нога, утримуючи педаль, допомагає звучати інструменту до повного затихання звуку, потім піднімаємо її, коли вже неможливо далі втримувати. Із запізнюючою педаллю учні займаються раніше, ніж з педаллю прямою.

Основні види розділеної педалі – ритмічна, динамічна, барвіста, артикуляційна.

*Барвіста педаль* підкреслює різноманітність барв. Наприклад: «Патетична соната» Л. Бетховена (перші акорди), фантазії Р. Шуберта. Тут повна педаль на акордах і мінімальна на мелодії, яка показує характер музики.

*Динамічна роль* педалі часто співпадає з барвістою і ритмічною. Її метою є підтримка акордів, динамічних контрастів, наростання і спадання звучання.

*Ритмічна роль* педалі дуже велика. Особливо момент зняття, а не тільки момент натиску. Зняття педалі дає основну характеристику ритму. Наприклад у музиці гострого, ритмічного характеру (Прелюдія соль-мінор С. Рахманінова).

Навчати педалізації неможна. Можна виховувати розуміння музики і педальне відчуття. Для цього з самого початку потрібно, щоб учень знав мету і результат управління педаллю. Педаль спочатку доводиться підказувати, при цьому необхідно, щоб учень сам перевіряв звучання на слух.

Вписувати педалізацію в ноти на перших порах небажано. В такому разі педаль буде засвоюватися візуально, імпульс ноги підкорюватиметься зоровому наказу окремо від музики в цілому.

Для того, щоб педаль не заміняла гри legato пальцями, корисно вчити деякі співучі, зв'язані місця без педалі. Особливо важливо в поліфонічній музиці вивчати п'єсу разом із педаллю. Потрібно відразу чути музику в цілому, користуватися педаллю при розборі. Нога, як і руки, повинна допомагати вірно відобразити і почути музику. Це можливо на ранньому етапі. У п'єсах «Похорони ляльки» П. Чайковського, «Маленький романс» Р. Шумана педаль допомагає з'єднати звуки в складних місцях для виконання руками. У «Вальсі» з «Дитячого альбому» П. Чайковського потрібне знайомство з танцювальною, ритмічною педаллю. Й. С. Баха краще грати без педалі.

Отже, працюючи над педаллю, учень навчається художньо осмислювати твір, створює образ і передає задум композитора, професійно оволодіває інструментом, поринаючи у чарівний світ музики.

#### **Список використаних джерел:**

1. Бронфин Е. Ф. Н. И. Голубовская – исполнитель и педагог. Ленинград: Музыка, 1978. 135 с.
2. Голубовская Н. И. Искусство педализации: метод. пособие. Москва: Музыка, 1974. 96 с.
3. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Изд. 5-е. Москва: Музыка, 1988. 240 с.

УДК 780.616.432

*Світлана Опошнян,  
Полтавська дитяча музична  
школа № 3 імені Б. Гмирі (м. Полтава)*

## **ЗАВЕРШАЛЬНИЙ ЕТАП РОБОТИ НАД ХУДОЖНІМ ОБРАЗОМ ФОРТЕПІАННОГО ТВОРУ**

Робота над художнім образом фортепіанного твору є дуже важливою складовою у розвитку учнів мистецьких шкіл. Розуміння епохи, стилю, творчого мислення композитора – автора твору, безпосередньо пов'язані з художніми та технічними труднощами, що виникають у процесі відтворення самого образу. Всі ці проблеми мають бути вирішеними на рівні суб'єкт-суб'єктних відносин учня мистецької школи та його викладача.

Проблемою творчої роботи над художнім образом фортепіанного твору займалося чимало провідних методистів, як вітчизняних, так і зарубіжних. Про особливості емоційної пам'яті та її механізми писали дослідники П. Зінченко та О. Громова [3; 2]. На особливостях технічних і виконавських прийомів у процесі відтворення художнього образу фортепіанного твору наголошували І. Гофман і Л. Седракан [1; 6]. Цілісній роботі над художністю твору присвячена праця С. Савшинського [5].

Проте, незважаючи на достатньо широке коло праць, практично немає таких, де б робота по відтворенню художнього образу фортепіанного твору розглядалася поетапно. Тому *мета статті* – проаналізувати роботу на завершальному етапі створення художнього образу.

Ми виділяємо три етапи роботи над фортепіанним твором: перший – ознайомлювальний, другий – це детальна робота над різними складнощами твору і третій – завершальний, що готує учня до концертного виконання. Оскільки ми фокусуємо нашу увагу на останньому етапі, перших двох ми торкнемося лише побіжно.

*Перший етап* – ознайомлювальний. Його метою є створення початкового узагальненого уявлення про твір, про характер, настрої музики, стиль, епоху, в яку він був створений. Це надзвичайно важливий етап, і ігнорувати його – просто здійснювати велику помилку, характерну для багатьох недосвідчених педагогів і виконавців. Початковий образ-уявлення міцно закарбовується у свідомості, і від того, наскільки цей образ буде яскравим, і, головне, правильним, відповідним авторським задумам, залежить ефективність всієї подальшої роботи. Якщо «...не викристалізувався життєвий образ твору, – зазначав методист С. І. Савшинський, – то й уся подальша над ним робота буде вестися навропацки» [5, с. 43].

На *другому етапі* з метою поглиблення естетичного переживання музики можуть використовуватися такі методи роботи:

- 1) емоційно-смісловий аналіз;
- 2) метод асоціацій, порівнянь і зіставлень;
- 3) метод проспівування; вслуховування в гармонію; диригування та відтворення метро-ритмів у руках.

Останній, *третій етап* – завершальний. Після того, як проведена детальна робота над твором, він вивчений напам'ять і освоєний технічно, настає етап роботи, метою якого є формування цілісного музично-виконавського образу і його реальне втілення в учнівському виконанні. Цей етап – це стадія «зібрання» твору. Його метою (як і періоду ознайомлення) є цілісне охоплення твору, програвання його від початку до кінця. Між початковим і завершальним етапами освоєння твору багато спільного: необхідний синтетичний, узагальнюючий підхід до відчуття й виконання.

Проте на завершальному етапі цілісне уявлення формується на іншому, значно вищому рівні, з урахуванням всієї виконаної роботи, всіх здобутих на попередніх етапах знань і вражень. На основі цих отриманих раніше знань про твір має бути сформована емоційна програма виконання – тобто «...досить докладний і послідовний ланцюжок емоцій і настроїв, що виникають у юного музиканта, який виконує музичний твір» [2, с. 73].

Емоційна програма, або план інтерпретації, повинні відображати «стратегію і тактику» виконання, його загальну логіку, закономірну зміну вираження музикою почуттів і настроїв, послідовне відтворення драматургічного розвитку музичного образу. Продумування емоційної програми виконання особливо необхідно при вивченні великих творів, складних за формою.

Відзначимо найважливіші моменти роботи на заключному етапі вивчення твору:

- 1) створення емоційної програми виконання, плану інтерпретації;
- 2) пробні програвання в належному темпі і настрої;
- 3) орієнтація виконання на слухацьку аудиторію;
- 4) формування емоційної культури виконання;
- 5) тренування виконавської волі та витримки;
- б) за необхідності – повернення до повільного темпу або перерва в роботі над твором.

Відзначимо, що деякі педагоги та виконавці виділяють підготовку до концертного виступу як особливий, четвертий етап роботи над твором, де увага концентрується на досягненні піку виконавської форми й психологічної стійкості на відповідальному публічному виконанні [4].

Таким чином, завершальний етап роботи над художнім образом фортепіанного твору потребує узагальнення всього, що було зроблено на попередніх етапах роботи. Він уже демонструє рівень сформованості професійних навичок виконавця, його готовності до самостійної творчої роботи, до виступу перед слухачами різних аудиторій. Учень повинен відтворити культурно-історичну епоху, особливості стилю композитора, його індивідуальний задум, а також проявити себе як виконавця.

### Список використаних джерел:

1. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва: Классика-XXI, 2007. 226 с.
2. Громова Е. А. Эмоциональная память и её механизмы. Москва: Музыка, 1980. 182 с.
3. Зинченко П. И. Непроизвольное запоминание. Москва: Директ-Медиа, 2010. 194 с.
4. Ражников В. Г. Резервы музыкальной педагогики. Москва: Музыка, 1980. 70 с.
5. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. Москва: Искусство, 1964. 160 с.
6. Седракян Л. М. Техника и исполнительские приемы фортепианной игры. Москва: Владос-Пресс, 2007. 94 с.

УДК 78.071.5:780.616.432

*Ірина Радченко,  
Великосорочинська дитяча музична школа  
(сmt. Великі Сорочинці)*

## РОБОТА НАД СТВОРЕННЯМ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ НА УРОКАХ ФОРТЕПІАНО В МОЛОДШИХ КЛАСАХ

Головним завданням перед викладачем мистецької школи стоїть не тільки те, щоб учень оволодів певними музичними і теоретичними знаннями та навчився грі на музичному інструменті, а й навчився мислити, уявляти, підходити до розумування твору творчо, створювати музичні образи і втілювати їх в музичних творах за допомогою звуковидобування.

Над створенням музичного образу п'єси на уроках, і не тільки в класі фортепіано, працює кожен вчитель. Ця тема була досить цікавою і актуальною в усі часи. Досліджували та розкрили її в своїх працях видатні музиканти: Б. Асаф'єв [1], В. Васина-Гросман, Д. Кабалевський [4], Н. Колосова та ін. В нашій школі цю проблему вивчали викладачі: Л. Кебка, К. Костенко, Л. Старостенко.

*Мета статті* полягає у висвітленні цієї теми на прикладі роботи з власного досвіду.

Змінюються покоління, виростають діти, на зміну їм приходять зовсім інші, зі своїми, відмінними від попередніх, пріоритетами, уявами і, звичайно, образами. Але ми, викладачі, повинні завжди йти в ногу з часом, пристосовуватись до тих інших сучасних дітей, аби привити їм любов до прекрасного будь-яким способом, надихати учнів, зацікавлювати, заохочувати і навчати творити. І ось тут, в нагоді стають образні, спочатку простенькі, коротенькі, а з часом і складніші твори.

Музика – це творчість, яка відображає дійсність в звукових, художніх образах..., вона є одним з вищих уособлень культури людства. Краса музики нерозривно пов'язана з глибиною і значенням її змісту. Сила і яскравість емоційного впливу музики дозволяють їй з більшою безпосередністю виражати психічні процеси, багатогранний світ людських переживань і настроїв, впливати на відчуття людей [2, с. 510].

Дитяча музика – це та, яка написана спеціально для малечі (як і дитяча література), а отже, вона є більш образною, «картинковою», навіть певною мірою «мультикшоною».

Для дітей писали як класики, так і композитори-сучасники. Такі твори є досить цікавими, яскравими. На перший погляд, вони здаються легкими і доступними лише початківцю, а до деяких потрібно «дорости» чи то в технічному плані, чи то, навіть, у віковій категорії.

На початковому етапі діти люблять грати «Бабу-ягу» Н. Соколової, «Вальс собачок» А. Артоболовської, де вчимося обирати темп, передавати характер твору (наприклад, в «Бабі-язі» грати повільно, але передаючи острах, бо це не проста бабця). Залюбки розумуємо «Горобця» А. Рубаха, в якому змальовуємо цілий пригодницький

сюжет, як у мультику «Том і Джері», але з нашим місцевим персонажем – звичайним горобцем. Цікавим для сприйняття дітьми є твір «Ведмеді у цирку» Дж. Томсона, де ліва рука виводить партію ведмедя (граємо грузно, не поспішаючи), а права – підігрує лівій, як оркестр у справжньому цирку. А от у п'єсі «Будинок з привидами» Дж. Томсона дітлахи поринають у світ справжньої «страшилки» і вже на свій манер намагаються передати почуття дитини, яка втрапила у старий забутий всіма будинок, а також музично зобразити кроки привида, який крадеться слідом за нею. Таким чином ми вчимося опановувати інструмент фортепіано, грати з відтінками, різними штрихами, інтонаціями, урізнобарвлюємо п'єсу яскравими динамічними відтінками і отримуємо масу задоволення від виконання безпосередньо самого твору. А це і є найкращою мотивацією для розучування п'єси.

Вже у наступних класах при грі більш технічно складних творів, як наприклад «Два півні» С. Разорьонова чи «Кіт і миші» Ф. Рибицького (на другому році навчання у класі фортепіано) учням доводиться відпрацьовувати окремі моменти значно довше (завчати аплікатуру, відточувати штрихи, рухи і т. д.), але це робити буде значно цікавіше, якщо уявити себе режисером фільму і ніби знімати дубль за дублем, все краще і якісніше.

Ми, вчителі, в певній мірі стаємо казкарями в партнерстві з дитиною, надихаємо її творити, фантазувати граючи, і це сприяє розвитку учня не тільки в мистецькій школі, а й за її стінами. Адже, такий творчий підхід допомагає і в написанні творів на уроках мови (української, англійської) в загальноосвітній школі, і в заохоченні до читання художньої книги дитиною, і до малювання тих образів, які ми зображували на уроці в класі фортепіано, на уроках з образотворчого мистецтва. Такі учні, як правило, беруть активну участь і в позакласному житті школи, із задоволенням грають у музичних спектаклях, стають маленькими артистами і митцями, а головне – музикантами і любителями музики.

Отже, робота над створенням образів у музичних творах в молодших класах є важливою і цікавою у творчому тандемі педагога і учня. Вона дає можливість нам, викладачам, зацікавлювати дитину до вивчення твору, його опанування, розвивати в учневі вміння поступово творчо інтерпретувати.

#### **Список використаних джерел:**

1. Асаф'єв Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
2. Большая советская энциклопедия / гл. ред. Б. А. Введенский. 2-е изд. Москва: БСЭ, 1954. Т. 26. 652 с.
3. Левашова Г. Я. Твой друг музыка. Москва: Детская литература, 1970. 145 с.
4. Кабалевский Д. Б. О музыке и музыкальном воспитании. Москва: Книга, 2004. 192 с.
5. Розинер Ф. Я. Расскажи мне, музыка, сказку... Москва: Сов. композитор, 1972. 108 с.

УДК 780.616.432

*Вікторія Рекун, Маргарита Фіцик,  
ПСМНЗ (школа естетичного виховання)  
Лубенська музична школа (м. Лубни)*

### **ЕТАПИ РОБОТИ НАД ФОРТЕПІАННИМ ТВОРОМ**

При роботі над музичним твором велику роль відіграє як процес навчання техніки гри на фортепіано, так і процес навчання виконанню, в якому музична осмисленість поєднується з емоційністю сприйняття.

Аналіз методичних джерел доводить, що зарубіжними та вітчизняними майстрами музичного мистецтва (Л. Бетховен, Ф. Блуменфельд [1], К. Ігумнов [3], Н. Любомудрова [2], Я. Мільштейн [3], Г. Нейгауз, В. Разумовська та ін.) досліджено різні аспекти методики роботи над фортепіанним твором.

*Мета статті* – розкрити етапи роботи над музичним твором на уроках фортепіано.

Педагогічна робота – завжди складний процес, а у сфері мистецтва, можливо, ще більшою мірою, бо завдання, які стоять перед викладачем завжди великі й різноманітні. При навчанні гри на фортепіано в якості організуючої ланки виступають основні положення загальної педагогіки. Крім того, у роботі педагога-піаніста завжди втілюються вимоги високої ідейно-художньої змістовності виконання, які поєднуються з великою професійною майстерністю. Вони виражають ставлення до музичного мистецтва як до одного з важливих засобів виховання та розвитку особистості.

Основною формою роботи є урок. На уроці викладач дає необхідні учневі знання і навички, направляє його розвиток, виховання. На уроці проводиться контроль домашнього завдання і дається творчий імпульс і матеріал для наступної роботи. Як правило, на одному уроці неможливо однаково глибоко і детально працювати з учнем над усіма творами його програми. Тому можна прослуховувати весь репертуар і давати загальні вказівки або ж вибрати для детальної роботи декілька творів.

Робота над кожним твором повинна розглядатись, перш за все, як залучення учня до світу прекрасного, як ще один крок для розкриття його творчої індивідуальності. Водночас завжди будуть розв'язуватись і відповідні піаністичні завдання.

Н. Любомудрова умовно розділяє роботу над музичним твором на декілька етапів. Перший етап роботи включає ознайомлення з твором, виконання основних вимог до розбору, вивчення напам'ять.

Другий етап роботи над твором розподіляється на:

- 1) поєднання загальних і часткових завдань у роботі над твором;
- 2) роботу над основними проблемами: звучанням інструменту, фразуванням, динамікою, артикуляцією, агогікою, педалізацією;
- 3) технічне оволодіння твором.

Розібравши твір, вивчивши його напам'ять, учень деякий час буде працювати над окремими завданнями. Слід зрозуміти виразну суть кожної короткої побудови, мотиву, акорду, над окремими деталями попрацювати спеціально. Звернути увагу на об'єднання мотивів і фразувань у межах невеликих побудов; необхідно почути виразну роль численних пауз, заставити їх звучати, створити при виконанні злагодженість музичної думки [2].

Учень починає вивчати твір в повільному темпі досягаючи глибокого звучання, хорошої опори пальців. Слід працювати повільно і виразно, щоб почути протяжність звуку, щоб звук «лився» [3]. Шляхом пояснень і показів, роботи на уроці, уважних домашніх завдань слід досягнути того, щоб «занурені» в клавіші пальці учнів, разом із вільною кистю та рукою, давали повне, м'яке, соковите звучання. Природний, співучий, насичений звук, який можливий лише при вільному апараті – це не тільки один із важливих засобів виразності, це фундамент звукової майстерності, на основі якої можна створювати різне темброво-динамічне багатство звуку.

На даному етапі особливого значення набуває фразування. Тільки вдумливе ставлення до фрази дозволить вникнути в музичний зміст виконуваного твору. Слід показувати учням, що вести лінію музичної фрази необхідно і при виконанні штрихом *non legato*, чути фразу при паузах, які не повинні переривати розвиток твору.

Одночасно не можна забувати про моменти розчленування побудов, завершеність однієї і початок нової музичної думки. В полі зору повинні бути фразування, динамічне забарвлення, темброві можливості інструменту, різні штрихи, агогічні нюанси, образний зміст, стиль, характер, які визначають вимоги до виконання.

Великого значення набула артикуляція, тобто спосіб виконання звуків на інструменті. Головною умовою якісного звуковидобування і техніки є абсолютна свобода руки, зап'ястка і всього тіла. Тільки пальці і суглоби кисті повинні за необхідності більш або менш фіксуватися. Лише за цієї умови можна будувати всі інші положення.

При потужній динаміці слід використовувати дужі м'язи передпліччя і плеча, а в найбільш сильній, особливо при грі акордів, – м'язи спини. Не слід піднімати пальці надто високо: це напружує м'язи передпліччя.

Вільні рухи роблять гру плавною, сприяють виразності гри. При здійсненні рухів важливо дотримуватись трьох основних принципів: принцип природності; принцип економності; принцип цілеспрямованості.

Вся рухова діяльність повинна набувати якогось змісту, не перетворюватись на шаблон. Це правило стосується техніки звуковидобування, постановки рухів кисті і тіла під час гри. Тільки переконавшись в тому, що рука і зап'ясток абсолютно вільні, можна приступити до подальшого засвоєння фортепіанної гри, зміцнення пальців, всіх його суглобів. Без цієї вимоги неможливо досягти звукової гнучкості в пасажах і акордах, а також співучого звуку в кантілені.

Надзвичайно велику роль у роботі учня відіграє педаль. Із самого початку слід виховувати в учня негативне ставлення до «брудної» педалі й навпаки, вчити слухати педальне звучання глибокого, чистого басу. Учень повинен знати, що педалью керує лише слух. Не слід привчати учнів до зайвої педалізації. Учень має знати, для чого в даному випадку йому потрібна педаль. Необхідно уважно ставитись до авторського позначення педалізації.

Засвоєння технічних труднощів завжди пов'язані не лише з тим, щоб віднайти потрібні для виконання піаністичні прийоми, але і звикнути до них, вони повинні стати для учня зручними. Цього можна досягнути лише в результаті якісних занять.

Виконання в швидкому темпі неможливе без автоматизації рухів, оволодіння якими, набуття потрібної спритності, швидка орієнтація на клавіатурі, вимагає великої уваги.

Велику помилку робить той, хто відриває техніку від змісту музичного твору. «Фортепіанна техніка – це не зовнішня віртуозність, це перш за все скромність і простота» [3]. Весь хід роботи над фортепіанним виконавством – це процес навчання виконанню, у якому музична осмисленість поєднується з емоційністю сприйняття.

Підводячи підсумок вищесказаному, зазначимо той факт, що основою методичної роботи над фортепіанним виконавством може бути узагальнення усіх кращих методик та рекомендацій видатних майстрів музичного мистецтва минулого та сучасності.

#### **Список використаних джерел:**

1. Баренбойм Л. Фортепианно-педагогические принципы Ф. М. Блуменфельда. *Музыкальная педагогика и исполнительство*. Ленинград, 1975. 117 с.
2. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано: учебное пособие для муз. вузов. Москва: Музыка, 1982. 143 с.
3. Мильштейн Я. Константин Николаевич Игумнов. Москва: Музыка, 1975. 350 с.

УДК 78.071.5:780.616.432

*Людмила Самойленко,  
ПСМНЗ (школа естетичного виховання)  
Лубенська музична школа (м. Лубни)*

### **АНАЛІЗ ПРОБЛЕМ ОРГАНІЗАЦІЇ НАВЧАННЯ УЧНЯ-ПІАНІСТА МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ**

Шлях до музики для багатьох дітей розпочинається з оволодіння грою на фортепіано в різноманітних закладах початкової музичної освіти. Деякі з них стануть у майбутньому професійними музикантами, оскільки в процесі музичного навчання у них виявляться особливі творчі якості, що стануть передумовою музично-професійного навчання. Значна частина учнів, які навчаються в цих закладах, не мріють про професію музиканта, але, незалежно від виконавських досягнень у навчанні гри на фортепіано, заняття мистецтвом дозволить їм пізнати безмежний світ почуттів і думок, утілений у музичних творах, досягнути красу людського життя, що є надзвичайно важливим у вихованні підростаючого покоління.



Видатні музиканти-педагоги розглядали психолого-педагогічні основи інструментального виконавства (Л. Баренбойм [1; 2], Ф. Блуменфельд, Г. Коган, Г. Падалка, С. Савшинський, Г. Ципін, М. Фейгін, В. Шульгіна), педагогічні умови досягнення єдності виконавського та загального музичного розвитку учнів (Т. Воробкевич, Л. Гусейнова, Н. Кашкадамова, С. Ліпська, В. Ревенчук, О. Щербініна, О. Щолокова [4]); виявляли особливості формування емоційного ставлення до навчання гри на фортепіано, самостійності та творчої ініціативи (Т. Беркман, Н. Гузій, Н. Іліницька, Т. Кротова, Н. Любомудрова, Г. Нейгауз [3;6], О. Ніколаєв) тощо. Сформувалася досить ґрунтовна й різнобічна методична система навчання гри на фортепіано в закладах початкової музичної освіти.

*Метою статті* є педагогічний аналіз проблем організації навчання дітей гри на фортепіано у спеціалізованих закладах початкової музичної освіти та визначення відповідних психолого-педагогічних умов.

Навчання гри на фортепіано відіграє важливу роль у музичному вихованні людини. І це зрозуміло: фортепіано, на думку Г. Нейгауза, є «найінтелектуальнішим» серед усіх інструментів. На ньому, крім музики, створеної безпосередньо для цього інструмента, можна виконувати все – від найпростішої мелодії до масштабних полотен симфонічної й оперної музики [6, с. 97]. Це сприяє розвитку музичних здібностей, художнього мислення, музичної пам'яті, навчає розуміти музику, насолоджуватися нею, виховувати в учня якості, потрібні для оволодіння даним видом мистецтва.

Але спостереження свідчать про наявність значного розриву між навчанням і вихованням учнів-піаністів. Формування емоційної сфери, художньої свідомості, музичних здібностей – усе це здійснюється нерідко спонтанно, паралельно з оволодінням грою на фортепіано. Відтак прямого зв'язку між тим, наскільки учень оволодів грою на фортепіано і наскільки він розвинувся музично, немає.

Проблема полягає в тому, що частина викладачів вважає своїм єдиним завданням навчити грати на музичному інструменті, але, на нашу думку, це не знімає з учителя фортепіано обов'язку планомірно і систематично формувати музично-інтонаційне мислення, розвивати емоційно-образне сприймання музики, тобто розширювати кола музичних творів; ознайомлювати учня з різними стильовими та жанровими особливостями, які збагачують музично-слухові уявлення учнів, їхній художньо-пізнавальний досвід. Умови сучасного музичного життя, нові технічні можливості спілкування з музикою ставлять це завдання на перший план [3, с. 9].

Для виховання учнів несприятливим є розрив між можливостями їхнього внутрішнього розвитку і системою технічного «натаскування» в процесі навчання гри на інструменті. А він неодмінно виникає там, де навчання і розвиток не пов'язані між собою, де музика як предмет витісняє музику як мистецтво, де панує муштра замість оволодіння художньо-технічними вміннями і навичками, де техніка виступає метою, а не засобом втілення художнього змісту, тому важливу роль у навчанні гри на фортепіано відіграє правильний і різнобічний підбір творів, які викликають захоплення в учня, які доступні йому за своїм емоційно-образним змістом.

Наступна проблема пов'язана з формуванням позитивного емоційного ставлення до навчання гри на фортепіано, яке так чи інакше завжди охоплює емоційну сферу учня, але переважанню змісту початкової музичної освіти, одноманітності щоденної роботи над вправами, гамами, етюдами іноді породжує відсутність зацікавленості та негативне ставлення до занять на музичному інструменті.

Така організація навчання гри на фортепіано суперечить сучасним уявленням про музичну освіту підростаючого покоління.

Основна суперечність, яка виникає в процесі навчання гри на музичному інструменті, полягає в невідповідності досягнутого рівня технічного розвитку виконавського апарату учня тим художнім завданням, які ставить перед ним конкретний музичний твір. Зв'язок між слуховими уявленнями і координацією рухів виконавського апарату учня слід активно й цілеспрямовано виховувати, починаючи від постановки змістовно-звукового завдання, коли

навіть найвужча технічна мета, кожна вправа повинні мати музичний зміст, образну характеристику. Чим насиченіше музикою середовище, у якому перебуває учень, чим яскравіше викладач розкриває художнє багатство твору, що розучується, тим інтенсивніше розвивається його мислення в цілому.

Усі педагоги прагнуть впливати на учнів, свідомо або інтуїтивно розвиваючи їхні музичні здібності, прищеплюючи їм необхідні якості музиканта. Але при цьому розвиток здатності учня самостійно мислити нерідко залишається поза сферою впливу викладача фортепіано, що негативно позначається на формуванні музичної культури учня, на глибині й міцності набутих ним знань і виконавських умінь. Водночас досвід роботи показує, що самостійно розучений твір приносить учневі більше задоволення. Нагадаємо слова Г. Нейгауза: «Одне з найголовніших завдань педагога – зробити якомога скоріше і ґрунтовніше так, щоб бути непотрібним учневі, тобто привити йому самостійність мислення, методів роботи, самопізнання і вміння досягати мети» [6, с. 187].

Зупинимося детальніше на питанні навчальної взаємодії викладача й учнів, яка нерідко пов'язана зі значними проблемами організації навчання гри на фортепіано. Багаторічне навчання в мистецькій школі під керівництвом педагога нерідко призводить до нівелювання індивідуальності учня, пасивності, невпевненості у власних силах.

Надмірно опікуючи свого учня, викладач нерідко не задумується над тим, що слід більше довіряти учневі і водночас посилювати вимогливість до виконання. Контакт педагога з учнями в художньо-творчій, особистісній, музично-пізнавальній, навчально-виховній сферах виявляється тим повніше, чим більш захоплено й цілеспрямовано вони для себе розкривають і осягають художній і технічний бік музичних творів, що розучуються. З накопиченням досвіду пізнання музики, форм піаністичного оволодіння нею, учень поступово набуває самостійності та творчої ініціативи в роботі над твором.

Плануючи педагогічну діяльність, вибудовуючи систему навчально-виконавських завдань і самостійних дій учня, викладач підводить його до бажаного результату. Потрібно прагнути до духовної близькості з учнем, але аж ніяк не нав'язувати йому своїх поглядів, категоричних суджень.

Для того, щоб навчити учня свідомо й самостійно виконувати поставлені перед ним художні завдання, можливі такі шляхи: самостійна робота учня на уроці під наглядом викладача; розвиток слухової уваги; виховання самоконтролю; правильне дозування завдань тощо. Важливо вчасно проконтролювати, як учень виконує поставлене завдання, вчасно вказати на помилки, заохотити ініціативу в добиранні необхідних прийомів, закріпити успіх, досягти свідомого слухового самоконтролю. Незалежно від ступеня обдарованості учня, перед педагогом постійно постає потреба виховання таких компонентів музичного мислення як мелодико-інтонаційне, ладо-гармонічне, поліфонічне чуття, як відчуття музичної форми, темпо-ритмової організації твору, його цілісності тощо.

Засобами цілеспрямованого розвитку музичного мислення можуть виступати цілісний виконавський показ, теоретичний і виконавський аналіз, словесно-образне розкриття музичного образу, розшифровка авторських і редакторських ремарок, використання художньо-асоціативних форм впливу, які наводять на осягнення змісту твору, на виховання музичної пам'яті як однієї з найважливіших умов розвитку і накопичення музично-слухових уявлень.

Як зазначав Г. Нейгауз, «...на нижчих ступенях розвитку абсолютно необхідний комплексний метод викладання, тобто вчитель повинен не тільки донести до учня так званий «зміст» твору, не тільки «заразити» його поетичним образом, але й дати йому найдетальніший аналіз форми, структури в цілому і в деталях, гармонії, мелодії, поліфонії, фортепіанної фактури – коротше, він повинен бути одночасно й істориком музики, і теоретиком, учителем сольфеджіо, гармонії, контрапункту і гри на фортепіано» [6, с. 148–149].

Окремо зупинимося на питанні використання методу наслідування, коли учень бере за основу роботи над твором його виконання вчителем або відомим музикантом. На мій погляд, наслідування Майстра пробуджує думку, надихає на творчість, розкриває способи

музикування, навчає майстерному виконанню. Історія розвитку мистецтв свідчить: усі видатні митці під час свого навчання когось наслідували або щось копіювали. Наслідування як метод навчання гри на фортепіано, виступає переважно як засіб активізації слухової сфери, або як модель-спонка до творчого продовження і переосмислення власної діяльності. Уміло застосоване наслідування здатне навчити учня гнучко мислити і допомогти вийти на самостійний шлях.

Педагогічно доцільна організація навчання дітей гри на фортепіано повинна спрямовуватися на формування позитивного емоційного ставлення до музичного мистецтва. Величезне значення емоцій полягає ще й у тому, що вони дозволяють учневі виходити за межі своїх виконавських можливостей. Завдяки їм він може осмислити свої враження, відчути потребу в мистецтві, яке розширює для нього життєві горизонти, дозволяє пізнати і пережити ситуації, яких у реальному житті в нього не було б.

Найважливішими умовами організації навчання учня-піаніста є досягнення успішної навчальної взаємодії вчителя й дитини, єдності виконавського та загального музичного розвитку вихованця; стимулювання розвитку музичних здібностей, самостійного мислення та творчої ініціативи; опори в навчальній діяльності на принципи єдності художнього і технічного, емоційного і свідомого.

Оптимальні умови для навчання в класі фортепіано складаються тоді, коли оволодіння цим інструментом стає для учня суб'єктивно необхідним і значущим, коли заняття на фортепіано, насичені завданнями художньо-пізнавального і художньо-творчого характеру, ведуть до самовдосконалення особистості учня.

#### **Список використаних джерел:**

1. Баренбойм Л. За полвека. Очерки. Статьи. Материалы. Ленинград: Сов. композитор, 1989. 368 с.
2. Баренбойм Л. Путь к музицированию. Изд. 2-е, доп. Ленинград: Сов. композитор, 1979. 352 с.
3. Кременштейн Б. Л. Педагогика Г. Г. Нейгауза. Москва: Музыка, 1984. 88 с.
4. Методологические проблемы музыкальной педагогики: материалы межреспубликанской научно-практической конференции. Москва: МПГУ им. В. Ленина, 1991. 124 с.
5. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста в 5-7 кл. ДМШ. Киев: Муз. Україна, 1982. 86 с.
6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Изд. 5-е. Москва: Музыка, 1988. 240 с.

УДК 780.8:780.616.432

*Лариса Сидоренко,  
Чутівська дитяча музична школа  
(сmt. Чутове)*

### **ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ЧИТАННЯ НОТ З АРКУША В КЛАСІ СПЕЦІАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО**

У практиці музичної педагогіки багато видатних діячів музичного мистецтва (К. Ігумнов, Г. Нейгауз, Л. Баренбойм [1], А. Гольденвейзер, Є. Тимакін [5], С. Савшинський [6] та інші) науково доводять неocenенну важливість вільного читання нот з аркуша, як основного засобу роботи учня на етапі ознайомлення з твором і як необхідну умову в різних видах виконавської (сольної, концертмейстерської, ансамблевої) і педагогічної діяльності.

*Мета статті* – визначити вплив різноманітних методів і вправ на формування навичок читання нот з аркуша в класі фортепіано.

Уміння учня самостійно і грамотно розбиратися в нотному тексті ведеться за двома тісно пов'язаними напрямками: навичок ретельного розбору (аналізу) і навичок швидкого читання нот з аркуша [5]. У результаті створюються необхідні умови для розширення

музичного кругозору. Передумовами грамотного і осмисленого розбору є усвідомлення ладо-тональності, метро-ритму, вміння охоплювати мелодичні фрази, авторські ремарки, ставлення до аплікатури, фразування і голосоведення [6].

При підборі матеріалу для читання нот з аркуша важливим є принцип поступовості, «від простого до складного». Зазвичай репертуар дається на один-два класи нижче. Мінімальна кількість «прочитаних» творів для успішного засвоєння цієї навички становить 3-5 п'єс на тиждень.

Комплекс навичок, з яких складається вільне читання з аркуша музичного твору: швидке прочитування нотних знаків по горизонталі і вертикалі, миттєве визначення малюнку послідовностей (гамоподібні, арпеджовані), усвідомлення інтонаційно-змістовних зв'язків (мотивів, фраз тощо), вміння розрізняти початкові і кадансові звороти однорідних побудов.

Характер застосування методів ознайомлення з нотним текстом на початковому етапі може або закласти фундамент швидкого читання з аркуша, або гальмувати процес. В основі перспективних методів занять лежить принцип «бачу – чую – виконую».

Ф. Брянська радила, що на перших порах потрібно продумувати всі дії: тональність, розмір, фактуру, ритм, звуковисотність, характер, виконавські прийоми, дію рук [2]. Потрібно привчати дитину спрямовувати зусилля на виразне відтворення музики.

Для розвитку необхідних навичок існують вправи, які ми застосовуємо на уроках фортепіано:

1. Гра «всліпу».
2. «Фотографування».
3. «Уявлення майбутньої дії».
4. Аплікатура без інструменту.
5. Фігурація акордів (розкладання, стиснення).
6. Транспонування по слуху.
7. Гра в ансамблі.

Саме всі ці вправи надають велику допомогу в розвитку вільного орієнтування на клавіатурі, в досягненні мети піаніста – швидкого читання нот з аркуша.

#### **Список використаних джерел:**

1. Баренбойм Л. Путь к музицированию. Ленинград; Москва: Сов. композитор, 1973. 270 с.
2. Брянская Ф. Д. Навык игры с листа и принципы его формирования. *Ребенок за роялем*. Москва, 1981
3. Грач Б. С. Фортепианная музыка для детей: 1-2 классы ДМШ. Москва, 1980. 98 с.
4. Кончевский Н. С., Натансон В. Г. Современный пианист. Москва, 1976. 132 с.
5. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста. Москва: Сов. композитор, 1989. 144 с.
6. Савшинский С. И. Пианист и его работа. Москва: Классика-XXI, 2002. 244 с.

УДК 780.616.432:785

*Наталія Смірнова,  
Решетилівська дитяча школа мистецтв  
(м. Решетилівка)*

### **АНСАМБЛЕВА ГРА ЯК ФОРМА РОЗВИВАЛЬНОГО НАВЧАННЯ У ФОРТЕПІАННОМУ КЛАСІ**

Знаю, не кожен маленький музикант у майбутньому буде відомим віртуозом, та глибоко переконана, що всі, кому батьки та вчителі змогли відкрити двері в світ прекрасного, стали на один крок ближчими до справжньої людини! Щоразу на заняттях перед викладачем стоїть актуальне завдання пошуку нових форм роботи та удосконалення процесу навчання дітей гри на музичних інструментах в умовах навчально-виховного процесу музичних шкіл. Навчання гри в ансамблі є актуальним і своєчасним для вирішення даних завдань.

Ціла плеяда вітчизняних і закордонних науковців (В. Белікова, О. Вінцинський, О. Гольденвейзер, Н. Гуральник, Г. Коган, А. Корто, М. Крючков [2], Я. Мільттейн, Г. Нейгауз, В. Ражнікова, О. Рафалович [4], М. Смірнов [5], Ю. Цагареллі, Г. Ципін, Є. Шендерович), досліджуючи питання методики викладання фортепіано, дійшли висновку – ансамблева гра потрібна складова навчання, що безпосередньо впливає на розвиток здібностей учнів.

*Мета статті* – розглянути ансамблеву гру як форму розвивального навчання у фортепіанному класі.

Ансамблеве музикування в музичному просторі сучасної дійсності – явище багатомірне. Трактування поняття «ансамбль» відрізняється багатогранністю. Ансамбль (з французької *ensemble* – разом) означає узгодженість, стрункість частин єдиного цілого. У музичній енциклопедії поняття «ансамбль» трактується як спільність, сумісність, загальна погодженість, взаємна відповідність, струнка повнота; як явище мистецтва, що складається з окремих, інколи різноманітних частин, які утворюють гармонійне ціле [3].

Розглядаючи ансамбль у широкому контексті, можна провести паралелі і співвіднести його з такими поняттями, як «гармонія», «згода», «єдність», «порядок», де поняття «ансамбль» вже виходить на рівень філософських узагальнень. Музичному ансамблю це також властиво. З одного боку, для повноцінного ансамблю важливе індивідуальне обличчя кожного учасника (його технічні та художні можливості), та водночас ансамблева гра здатна підвищити розвивальний ефект фортепіанного навчання і дозволяє реалізувати ідеї педагогіки співпраці.

Так чому ж грати в ансамблі так корисно?

Процес створення художнього образу музичною мовою ансамбліста і соліста – різні. Солоїст особисто відповідальний за цілісність музичної форми та її наповнення, ансамбліст – тільки за виконання своєї партії. При цьому знання партії, навіть відмінно, ще не робить його партнером. Він стає таким тільки в процесі роботи з другим учасником. Тому підходи до виконання мають кардинальні відмінності. Гра в ансамблі передбачає спільність двох творчих особистостей.

Відомий піаніст і викладач А. Готліб писав: «Спільна гра відрізняється від сольної перш за все тим, що і загальний план, і всі деталі інтерпретації є наслідком роздумів і творчої фантазії не одного, а декількох виконавців, і реалізуються вони їхніми спільними зусиллями» [1, с. 3–4]

Гра у фортепіанному ансамблі гарно розвиває ритміку, вчить рахувати паузи, «порожні» такти і робити вчасні вступу. Вдосконалює уміння читати з аркуша, слухати партнера, формувати не тільки технічне, а й звукове мислення. Втім навички читки з аркуша не гарантують професіоналізму у процесі ансамблевого виконавства.

Основою спільного виконання є загальне звучання обох партій, оцінюючи яке кожен з учасників ансамблю вносить корективи у власну гру. Динаміка ансамблю завжди ширша і багатша від динаміки сольного виконання, вона має додаткову силу й різноманітність звучання. Спільне творче музикування швидше розвиває здатність до слухових уявлень, удосконалює слухову сферу, збагачує художній задум і смак виконавців.

Гра в ансамблі представляє певні складності для дітей, у яких спостерігається ритмічна нестабільність. Дана вада заважає в сольному виконанні. Тому таких дітей необхідно залучати до ансамблевого музикування. При спільному виконанні музичного твору вони здобудуть досвід і навчатися контролювати себе, слухати іншу партію.

Знаючи сильні та слабкі сторони учнів варто доручити виконання другої партії учневі, який стійко тримає ритм. За такого підходу ансамбліст зі слабким почуттям ритму буде намагатися уважніше контролювати себе, слухаючи свого товариша.

Ансамблева гра сприяє розвитку вміння чути поліфонічну тканину з перших уроків, одразу працювати не тільки над текстом, а й над висвітленням окремих елементів поліфонічних конструкцій, над нюансуванням, артикуляцією тощо, активізує слухове й інтелектуальне осягнення учнем складної багаточислової фактури, оскільки вимагає ретельного «прислухання» до партії партнера в грі, активного переключення уваги зі своєї поліфонічної лінії на його партію, зосередженості слухового контролю. У сольному виконанні не завжди цього всього можна досягнути.

І все ж, враховуючи всі позитивні моменти ансамблевої гри в моїй роботі щоразу постає дилема: вибір твору, що має певні технічні завдання, які будуть розвивати учнів та максимально підвищати їх виконавський рівень, та напевно найважче завдання – презентувати майбутнім виконавцям твір так, щоб вони його «не випустили з рук», адже перше враження найчастіше вирішальне в процесі роботи. Перше знайомство з майбутнім твором потрібно зробити невимушено – перегляд відеофільму, в якому звучить твір, розповідь зворушливої історії, цікавих фактів про створення. Інколи доводиться вдаватися до сучасних хитрощів: найяскравіший фрагмент твору на кілька тижнів стає рингтоном на телефоні вчителя чи однокласників, і учень сам починає проявляти зацікавленість.

При формуванні ансамблів доцільно враховувати особистісні якості учнів. Деякі діти добре себе почувають на «других ролях», інші – цілеспрямовано просять сольну партію. Нерідко талановиті учні під час виступу на сцені не можуть зібратися – їм небезпечно доручати першу партію. З такими дітьми варто проводити певну індивідуальну роботу.

Психологічно учні налаштовуються на те, щоб у будь-який момент могли «підхопити» гру і без зупинки завершити виконання музичного твору. При виконанні других партій доцільно робити гармонічний аналіз музичного твору, спираючись на знання, отримані на уроках сольфеджіо. Важливо, щоб дитина розуміла, чому в даному випадку змінюється гармонія, як називається акорд тощо.

Досвід доводить, що при розвинутому почутті ансамблю в обох виконавців гра приносить задоволення. Учні можуть зустрічатися у вільний час і самостійно продовжувати заняття. Це посилює інтерес до навчання, виховує і формує навички самостійної роботи, індивідуального підходу до інтерпретацій музично-художнього образу розучуваного музичного твору.

Таким чином, використання в педагогічній роботі занять з фортепіанного ансамблю розкриває великі можливості для реалізації завдань, поставлених перед педагогом. Застосування у роботі гри в ансамблі сприяє розвитку аналітичної, логічної та раціональної пам'яті, асоціативного мислення, виховує музичний смак, сприяє інтенсивному розвитку всіх видів музичного слуху (звуковисотного, гармонічного, поліфонічного, тембро-динамічного). Вона допомагає закласти елементарні основи ритму, а також оволодіти складнішими метро-ритмічними категоріями, інтенсивно розвиває образне мислення учнів. Ансамблева гра є якнайкращою формою співпраці між педагогом і учнями, яка дає розвиваючий ефект і дозволяє врахувати вікові та індивідуальні особливості дітей.

#### **Список використаних джерел:**

1. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. Москва: Музыка, 1971. 112 с.
2. Крючков Н. А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Ленинград: Музгиз, 1961. 72 с.
3. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советский композитор, 1973. Т. 1. 1054 с.
4. Рафалович О. В. Транспонирование в классе фортепиано. Ленинград: Музгиз, 1963. 36 с.
5. Смирнов М. А. Эмоциональный мир музыки. Москва: Музыка, 1990. 320 с.

## **ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЧАТКОВОГО ЕТАПУ НАВЧАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ**

Актуальність дослідження полягає в тому, що методика розвитку музично-творчих здібностей учнів дитячих музичних навчальних закладів із середніми і слабкими природними даними недостатньо розроблена. Наукового обґрунтування потребують питання сутності та специфіки навчання, змісту і сучасних інноваційних педагогічних технологій, пов'язаних з удосконаленням навчально-виховного процесу.

Методику навчання гри на фортепіано дошкільнят і молодших школярів розробили відомі піаністи А. Артоболовська, Л. Баренбойм та ін.; методику розвивального навчання у класі фортепіано запропонували С. Альтерман [1], О. Винокурова [2], вплив музики на виховання та розвиток дитини вивчали Н. Ковмір [3], Г. Падалка, С. Петренко та ін.

*Мета статті* – розкрити психологічні особливості початкового етапу навчання гри на музичному інструменті.

Однією з найважливіших галузей людської діяльності є музика. Вона оточує нас упродовж усього нашого життя – від дитячих років до самої старості. Навіть якщо людина не пов'язана з музикою за родом своєї діяльності, вона може досить добре знати музичне мистецтво й любити його. Сьогодні особливої актуальності набуває проблема розвитку учнів засобами музики. Музична школа на сучасному етапі покликана, зберігаючи традиції загальної музичної освіти, вирішувати завдання поширення свого впливу, навчаючи практично всіх, хто бажає. Охоплюючи значний масив дітей, школа останнім часом часто стикається з психологічними труднощами в окремих дітей. Більшість цих учнів виявляють недостатні музичні здібності, нерідко в них спостерігаються проблеми з нервово-руховими функціями. Завдання педагога, з одного боку, загальноемоційний вплив на учня за допомогою музичного репертуару, з іншого, – психокорегувальний вплив. Безумовно, важливим є охоплення таким видом діяльності всіх, хто бажає навчатися музиці.

Нагальною потребою сьогодення в музичній педагогіці є активне впровадження розвивального навчання на всіх рівнях музичної освіти. Для цього потрібні спеціальні методики, спрямовані на розвиток інтелекту, емоційного сприйняття музики, слухо-рухової координації, музичного слуху та музичної уяви. Саме цим часто змушений займатися педагог на уроках спеціальності, оскільки недостатній розвиток зазначених вище якостей в учня є безумовним гальмом для успішного навчання. Традиційна методика навчання не завжди в змозі дати вичерпні відповіді на порушені питання. Відповіді на них треба шукати в педагогічній і психологічній літературі, для чого необхідно знайомитися з різними системами навчання і виховання в музичних навчальних закладах, у тому числі й інноваційними, заснованими на останніх досягненнях педагогічної науки. Принцип послідовності в освоєнні навчального матеріалу є однією з істотних тенденцій у сучасному підході до розвитку учня. Особливо важливо продумувати послідовність в отриманні інформації на початковому етапі навчання, коли у маленького учня тільки формується система образних уявлень і конкретних теоретичних знань. Послідовність освоєння необхідного комплексу знань, умінь і навичок може бути різною, але обов'язковою умовою ефективного навчання має бути чітко вибудована система.

Навчання гри на інструменті – дуже тривалий за часом і складний процес. Період адаптації до інструменту є надзвичайно відповідальним у долі майбутнього музиканта-виконавця. Поступове входження у світ музики призведе до кращих результатів і залишить більш позитивне враження про початок занять. Для того, щоб найбільш плідно використовувати дуже важливий для розвитку дитини час, навчання повинно здійснюватись

за умов суворого дотримання психологічних закономірностей навчання дітей даної вікової категорії. Обов'язково на ранніх етапах навчання потрібно орієнтуватися на особливості дитячої фізіології. При цьому важливо пам'ятати, що всі сенсорні системи та опорно-руховий апарат тісно пов'язані між собою. Зростання м'язової сили і загальний розвиток рухового апарату обумовлює підвищену рухливість (непосидючість) молодших школярів і неможливість перебувати тривалий час в одній і тій самій позі. Важливо практикувати на заняттях різні види навчальної роботи.

Треба враховувати фізіологічні особливості дітей дошкільного і молодшого шкільного віку, зокрема: слабкий розвиток дрібних м'язів руки, недостатня координація рухів, низька опірність при тривалому напруженні, недостатня сформованість оптичного сприйняття графічного образу (нот), недосконалість механізмів внутрішнього планування рухів і дій.

В оволодінні навичками гри на інструменті важливого значення набувають підготовчі вправи. Підготовка руки дитини передбачає розвиток п'ясті руки й дрібних м'язів пальців; координації рухів руки, пальців, очей, передпліччя; окоміру (підпорядкувати рухи руки й очей контролю свідомості); просторових уявлень (зліва, справа, внизу, над і під лінією, між лініями). Тому в роботі з маленькими дітьми під час уроку виникає потреба проводити рухливі вправи і пальчикову гімнастику, котрі сприяють зміцненню м'язів рук і вдосконаленню дрібної моторики. Також доцільно для прописування нотних знаків використовувати нотний стан із більшими проміжками між лініями.

Ученими доведено, що рухи пальців стимулюють дозрівання центральної нервової системи й прискорюють розвиток мовлення дитини та інших психічних процесів. Різне навчання активізує мозкові клітини по-різному, з цих причин естетичне виховання слід було б починати в досить ранньому віці. Але занадто інтелектуалізоване навчання односторонньо активізує діяльність лівої півкулі головного мозку, а навчання різних видів мистецтв гармонізує цей дисбаланс. Тому в навчанні музики слід побоюватися занадто інтелектуальних і односторонніх вправ, щоб не втратити переваги позитивного впливу естетичного на особистість.

Проблема навчання музики дошкільнят і молодших школярів викликала появу низки цікавих навчальних посібників і методичних праць, у яких простежуються риси принципів розвиваючого навчання [1; 2]. Автори таких методик і посібників прагнуть зробити учня активним учасником процесу навчання. Тому, як правило, такі посібники містять різноманітні дидактичні ігри та вправи, що допомагають дитині непомітно засвоювати всі необхідні знання та навички.

Використання ігрових форм роботи дозволяє розвивати образне мислення і закріплювати отримані знання. Ігрові елементи не тільки підвищують інтерес дітей до даних занять, але й роблять їх менш нудними. Ігрові форми занять можуть бути корисними при роботі з дітьми, які мають недостатню здатність концентруватися, але водночас не позбавлені таланту. Для організації практичної музичної діяльності учня необхідно мати різні лото, картки, таблиці, картинки, дидактичні іграшки. У процесі оперування такими предметами закріплюються всі отримані раніше звукові образи і теоретичні відомості. Учень отримує можливість для прояву самостійності, що веде поступово до розвитку творчих здібностей.

Отже, на процес навчання впливають багато чинників, але правильний підхід до кожної дитини і тісний контакт із батьками допомагають впоратися із труднощами. Будь-яка методика є результатом тривалої роботи кожного педагога, але кожен педагог може на підставі власного вибору поєднувати ті чи інші методи в найрізноманітніших комбінаціях. Можливо, дитина не буде музикантом чи художником (хоча в ранньому віці це дуже важко передбачати), але стане гарним математиком, лікарем, учителем або робітником. Саме тоді дадуть про себе ознаки його дитячі творчі захоплення, добрим слідом яких залишиться його творча фантазія, його прагнення створювати щось нове, своє, краще.



### Список використаних джерел:

1. Альтерман С. С. Сорок уроков начального обучения музыке детей 4-6 лет: в 2-х тетрадях. Санкт-Петербург: Композитор, 1999.
2. Винокурова Е. Развивающее обучение в классе фортепиано детской музыкальной школы. Астрахань: Проект «LENOLIUS», 2008.
3. Ковмір Н. В. До питання становлення проблематики музичної психології. *Young Scientist*. 2017. № 10 (50).

УДК 781.42.616.432

*Катерина Солона,  
Градизька дитяча музична школа  
імені Героя України О. І. Білаша  
(м. Градизьк)*

### **ПОЛІФОНІЯ – НАЙКРАЩИЙ ЗАСІБ РОЗВИТКУ РОЗУМУ, ДУШІ, СЛУХУ Й ПАНІЗМУ ЮНОГО МУЗИКАНТА**

Робота над поліфонічними творами є невід’ємною частиною навчання фортепіанного виконавського мистецтва. Адже фортепіанна музика вся поліфонічна в широкому значенні слова. Виховання здатності диференційовано сприймати і відтворювати на інструменті, поєднувати один з одним одночасний розвиток звукових ліній – один з найскладніших та найважливіших розділів у музичному вихованні.

До проблеми поліфонічного мислення зверталися дослідники: В. Задерацький, Т. Мюллер [3], С. Танєєв, Б. Яворський. Методика роботи над поліфонічними творами та їх трактування висвітлені в роботах В. Кузенкової [1], Б. Міліча [2], О. Гнесіної.

*Мета статті* полягає в розкритті особливості роботи викладача над поліфонією на початковому етапі навчання.

Поліфонія – вид багатоголосся, який будується на одночасному звучанні декількох самостійних мелодичних голосів (від грецького *poli* – багато, *phone* – звук). Це визначає головне завдання учня: необхідність чути і вести кожен голос поліфонічного твору окремо і всю сукупність голосів у їх взаємозв’язку. Внаслідок цього все, що пов’язано з веденням мелодичної лінії, набуває ще більшого значення і вимагає особливої уваги педагога і учня [3].

Спираючись на досвід Б. Бартока та К. Орфа, педагог відкриває перед дитиною цікавий і, водночас, складний світ поліфонічної музики вже з першого року навчання в музичній школі.

На допотному етапі виховання поліфонічного слухання починається з використання простої імітації й підголосків:

– вправи на переноси ритмо-інтонацій через октаву та ігри з педагогом в «музичне відлуння». («Де ж... – де ж, пташечки... – пташечки, ваше... – ваше, гніздечко... – гніздечко»);

– підігрування педагогом другого голосу до мелодії, яку грає учень (у терцію або октаву з простими ритмічними варіантами), а також заповнення ним пауз;

– вивчення п’єс, де проста імітація є основним прийомом розвитку. (обов’язковим при цьому є гра в ансамблі з педагогом);

– робота над поліфонізованим супроводом («Старовинна французька пісенька» П. Чайковського), що вимагає вміння грати двоголосся однією рукою.

Із часом, коли дитина здобула потрібні навички, поліфонія стає окремим розділом репертуарного плану, який передбачає включення трьох видів:

– підголоскову поліфонію (обробки народних пісень);

- контрастну поліфонію (двохголосні танцювальні п'єси);
- імітаційну поліфонію (канони, фугети, інвенції, фуги).

Підголоскова поліфонія – найбільш простий вид поліфонії. Вона містить основний провідний голос – мелодію, а підголоски менш самостійні. Навчання дитини починається з пісні, де звуковидобування та прийоми гри прості й зрозумілі, тому що не вимагають знання стилю, епохи і всіх традицій клавирного виконання, допускають більшу виконавську свободу. Як правило, це слов'янська музика – обробки народних пісень. Вони мають куплетно-варіаційну форму, що сприяє збагаченню мелодії різноманітними підголосками [3].

Музична тканина утворюється основним голосом і підголосками. В основі підголоскового виду поліфонії, властивого багатоголосній народній пісні, лежить розвиток головного (основного) голосу (у пісні – заспів). Решта голосів, які виникають як відгалуження основного голосу є менш самостійними. Іноді вони повторюють основну мелодію з невеликими змінами та розвиваються разом з нею. В інших випадках підголосок більше відрізняється від основного голосу, зближуючись з ним лише у кульмінаційних точках та кадансах.

Підголоскова поліфонія є важливим етапом ознайомлення піаніста з поліфонією. Поліфонічний репертуар для початківців складають легкі поліфонічні обробки народних пісень, тому педагог повинен провести аналогію з хоровим співом у народі, де розпочинає заспівувач, а хор підхоплює з варіюванням цієї мелодії. Щоб учень засвоїв провідну роль основної мелодії та відносну самостійність підголосків треба:

- ознайомитись з твором та визначити його характер;
- вчити спочатку по нотах окремо мелодію і підголоски;
- працювати над штрихами та артикуляцією;
- грати в ансамблі з викладачем, міняючись ролями: один – соліст-заспівувач, інший – виконавець підголосків (вслухаючись у всю фактуру цілком і запам'ятовуючи ансамбль голосів, учень потім уникне помилок при грі твору обома руками і набуде навичку брати подих перед вступом кожного голосу (aufтакт), а також доводити до кінця фразу, чути її закінчення);
- працювати над тембром та інтонацією;
- вчити напам'ять основну мелодію і підголоски і лише після цього з'єднувати голоси.

У разі акордового складу підголосків треба окремо працювати над:

- гармоніями, їх синхронністю, виявленням одного звуку в акорді – носія провідної мелодії;
- максимально зв'язним їхнім з'єднанням (принцип «ланцюгового дихання»);
- подолання статичності за допомогою горизонтальної спрямованості основної мелодії [1].

Слід звернути увагу на звуковидобування, яке тісно пов'язане з вокальною музикою: наспівність, логічна кульмінація та підтримка її підголосками. Підголоски допомагають розкрити зміст, насиченість та мелодійність основного голосу-заспіву. Асоціація із хоровим співом у гармонійному поєднанні та підтримці голосів – звідси впливає логічне вокально-хорове фразування. Розподіл на жіночу та чоловічу партії – характерне тембральне забарвлення. На початковому етапі навчання та в подальшому необхідно досягати усвідомленого учнем відчуття поліфонічного поєднання голосів, їх ясного звучання та проведення [2].

Отже, досягнення професійного рівня у поліфонічній музиці можливо завдяки поступовому, плавному і безперервному нарощуванню знань і поліфонічних навичок. Активне і зацікавлене ставлення учня до поліфонічної музики на початковому етапі цілком залежить від методу роботи викладача, від його вміння підвести маленького митця до образного сприйняття основних елементів поліфонічної музики, властивих їй прийомів.

### Список використаних джерел:

1. Кузенкова В. П. Методика навчання гри на фортепіано: програма-конспект для вищих навч. закл. культури та мистецтв I-II рівнів акредитації. Вінниця: Нова книга, 2008. 180 с.
2. Міліч Б. Виховання учня-піаніста. Київ: Книга, 1977. 78 с.
3. Мюллер Т. Полифонія: учебник. Москва: Музыка, 1989. 336 с.

УДК 78.03:780.616.432

*Тетяна Сукач,  
Полтавська дитяча музична  
школа № 3 імені Б. Гмирі (м. Полтава)*

### ВИКОНАННЯ ТВОРІВ БЕЗ НОТ: НА ПЕРЕТИНІ ІСТОРІЇ ТА МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

Тенденція концертного виконання творів без нот виникла і почала затверджуватися в середині XIX століття. З того часу ця проблема хвилює учнів та професійних виконавців, видатних педагогів і вчених. Необхідність залучення всіх видів пам'яті під час роботи над музичним твором є невід'ємною частиною роботи з учнями та є запорукою свободи виконання.

Проблему виконання без нот розглядали: В. Альтман, Л. Баренбойм, Ф. Бузоні, Л. Маккіннон [1], Г. Нейгауз [2], С. Савшинський [3], К. Шмідт та ін.

*Мета статті* полягає у висвітленні поглядів музикантів на питання гри «напам'ять», властивостей і видів пам'яті.

Питання про музичну пам'ять постало ще в середині XIX століття, коли концертне виконання без нот не тільки не вважалось обов'язковим, а навпаки, вважалось актом безсоромності з боку виконавця. З плином часу концертне виконання без нот здобувало все більше право на існування. Музиканти-виконавці пояснювали це тим, що гра «напам'ять» необхідна для творчої свободи. Роберт Шуман стверджував, що «акорд, зіграний вільно по нотах, і вповоловину не звучить так вільно, як зіграний напам'ять».

У 1897 році на сторінках німецького журналу розгорнулася гостра дискусія на тему: чи є загальним та обов'язковим виконання «напам'ять» у концертах? Ініціатором цієї дискусії був німецький музикознавець, композитор та педагог Карл Шмідт. На його статтю відгукнулись видатні виконавці того часу. І хоча виконавська практика вже майже однозначно вирішила питання про концертне виконання творів без нот, дискусії продовжувались.

У 1907 році німецький музикознавець та критик, доктор Вільгельм Альтман знову підняв питання про виконання без нот. На його звернення відгукнулись лише Марія фон Бюллова та Феруччо Бузоні. Питання запам'ятовування та відтворення музичного матеріалу залишалось відкритим.

Існує дві точки зору, що стосуються запам'ятовування. На думку одних музикантів: А. Гольденвейзера, Л. Маккіннона, С. Савшинського, запам'ятовування музики має бути примусовим, яке зосереджено на спеціальній меті та ретельному дослідженні матеріалу [1; 3]. Інша точка зору належить видатним музикантам-виконавцям: Г. Нейгаузу, К. Ігумнову, С. Ріхтеру, Д. Ойстраху, С. Фейнбергу, які вважали, що запам'ятовування має бути вільним і не бути певним завданням для виконавця [2].

Така розбіжність у поглядах є свідомством того, що в питаннях стосовно видів і форм запам'ятовування музики однозначного рішення немає і бути не може.

Музична пам'ять складається з різних видів пам'яті, які притаманні кожній нормальній людині – пам'ять вуха, ока, дотику і руху. Чотири типи пам'яті є взаємозалежними. Зорова пам'ять, як і абсолютний слух, може бути дуже корисною, але не обов'язковою для виконання без нот.

Пам'ять дотику більш за все розвивається під час роботи на інструменті з заплющеними очима. Така робота змушує виконавця більш ретельно слухати себе і контролювати відчуття кінчиків пальців.

М'язова або моторна пам'ять має бути добре розвинена, тому що без миттєвої нервової реакції на дотик, так само, як і на слухове сприйняття, професійна техніка неможлива.

Тактильна та моторна пам'ять фактично невід'ємні одна від одної, але в процесі вивчення «напам'ять» повинні співпрацювати якнайменш 3 типи: слухова, тактильна і моторна, зорова лише допомагає. Окрім запам'ятовування нотний текст необхідно аналізувати, знаходити однакові уривки, фрази і т. ін. Тільки свідоме ставлення до вивчення тексту дає позитивний і сталий результат.

У процесі вивчення музичного твору, поряд з аналітичною роботою, необхідно перевіряти стан та надійність навичок шляхом повторення поспіль великих уривків, а час від часу і всього твору.

Невід'ємною частиною виконання твору без нот є свобода виконання, яка тісно пов'язана з психологічною розкутістю, м'язовою свободою та впевненістю. Тільки тоді, коли учень може зіграти декілька легких п'єс «напам'ять», можливо приступати до вивчення творів крупної форми.

Таким чином, проблема запам'ятовування музики складається з того, аби якнайбільше раціоналізувати, підвищити продуктивність і якість запам'ятовування. Сучасна педагогіка вважає, що вивчення «напам'ять», яке іде від розуміння матеріалу, його усвідомленого засвоєння, за будь-яких обставин перебільшує запам'ятовування, відірване від розуміння.

Отже, питання виконання творів без нот у сучасній музичній педагогіці та виконавському мистецтві, питання запам'ятовування та відтворення музичного матеріалу залишаються актуальними, як і багато років тому.

#### **Список використаних джерел:**

1. Маккиннон Л. Игра наизусть. Ленинград: Музыка, 1967. 144 с.
2. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Изд. 5-е. Москва: Музыка, 1988. 240 с.
3. Савшинский С. И. Пианист и его работа. Москва: Классика-XXI, 2002. 244 с.

УДК 78.071.5:780.616.433

*Галина Токар, Алла Щербань,  
Машівська дитяча школа естетичного виховання  
(сmt. Машівка)*

### **ФОРМУВАННЯ В ЮНИХ ПІАНІСТІВ НАВИЧОК ЧИТАННЯ НОТ З АРКУША**

Музична педагогіка з давніх пір говорить про значення читки з аркуша у формуванні музично-інтелектуальних якостей учнів. Щоб виконати твір без попередньої підготовки потрібна велика майстерність, володіння якою перевіряється у відповідальні моменти на концерті, іспиті, заняттях у класі.

Вона відкриває великі можливості для всебічного і широкого ознайомлення з музичною літературою. «Це постійна і швидка зміна нових музичних сприйнятів, вражень в інтенсивному потоці багатой і різнохарактерної музичної інформації» [3, ст. 145]. В трактатах Ф. Е. Баха, Х. Шубарта, інших видатних педагогів-музикантів XVII–XVIII століть можна зустріти висловлювання про необхідність «вправлятися» в читці нот з першого погляду – а *prima vista*. Вимоги по читці з аркуша були включені в навчальні програми практично всіх авторитетних музичних закладів Західної Європи та Росії. Відомі викладачі І. Гофман [1],

М. Зверев, Є. Тимакін [2], Г. Ципін [3], А. Щапов [4], Г. Нейгауз, Л. Ніколаєв надавали їй великого значення.

«Скільки читаємо – стільки знаємо» – ця давня, багаторазово перевірена істина повністю зберігає своє значення і в музичній освіті» [3, с. 145–146]. Ці навички розширюють горизонти пізнаного учнем в музиці, збагачують його професійний досвід, багаж слухових вражень і спеціальних відомостей.

Перш за все, учень має справу з творами, які не обов'язково освоювати у виконавському плані. За словами В. Сухомлинського, «не для запам'ятовування, не для заучування, а просто із потреби мислити, пізнавати, відкривати, осягати, врешті, вражатися» [3, с. 146].

Цілеспрямований розвиток навичку гри з аркуша необхідно проводити з перших уроків. На початку процес читки протікає повільно і напружено внаслідок того, що увага учня перевантажена (побачити ноту, впізнати її і знайти на інструменті, ритм і т.д.), а слух пасивний (сприймає звук тільки після його видобуття). В подальшому зорове сприйняття асоціюється із звуковисотним, а нотний знак – з відповідною клавішею. В результаті весь процес відбувається значно швидше і потім концентрується в одному імпульсі, в одній дії [2, с. 19].

Робота по читці з аркуша повинна продовжуватись протягом всього часу навчання, поступово охоплюючи більш складні твори. Для досвідченого викладача буде зайвим нагадування про принцип «від простого до більш складного». Починати треба з уміння розрізняти лише декілька нот, що набагато корисніше, ніж розбирати погано та неякісно велику кількість нотного матеріалу. Слід пам'ятати: щоб зусилля викладача не були марні, читання з аркуша повинно бути спрямованим та систематизованим. Відповідний підбір репертуару впливає на розвиток здібності читати нотні тексти. Рівень складності творів, які підбираються, має бути набагато нижчий від творів, які складають індивідуальний репертуарний план учня. Найбільш елементарні вимоги до фактури творів такі:

- прозора гомофонна структура;
- однорідний ритмічний малюнок кожного елемента викладу на протязі всього твору;
- легко схоплювана внутрішнім слухом мелодія;
- повільні і середні темпи;
- тональності з невеликою кількістю ключових знаків

В даному випадку доцільно використовувати літературу других, третіх, четвертих і частково п'ятих класів. Додатковим матеріалом може служити легка етюдна література із зручною фактурою та образною музичною мовою.

Корисно використовувати таку форму роботи на уроці, як гра учня в ансамблі з викладачем. Дитині необхідно буде рахуватись з партнером – викладачем, а це тренує швидкість реакції. При цьому учню забороняється виправлятися або зупинятися, але дозволяється в складних місцях пропускати частину тексту, голосів – навіть цілі такти з тим, щоб потім точно «зловити» партнера [4, с. 60].

Так зароджуються необхідні вольові імпульси, які допомагають учню миттєво вирішувати проблеми, які перед ним стоять.

При уповільненому формуванні навичок читки з листа можливе вилучення окремих складових сторін комплексу «бачу – чую – граю» і їх різноманітне опрацювання. Уже загальний зоровий огляд нового тексту є для учня попередньою підготовкою до його прочитання. Мається на увазі місцезнаходження мелодії, з'ясування темпових позначень, тональності, розміру, аплікатурних особливостей. Корисне програвання всього тексту в уповільненому темпі, або в основному темпі при допуску сповільнення в складних епізодах. На ранньому етапі формування навичок читки з аркуша можливе внесення деяких полегшень. Наприклад, виконавські вказівки щодо динаміки, агогіки, артикуляції можуть виконуватись частково і досить загально.

Учень А. Рубінштейна, відомий піаніст І. Гофман говорив: «Кращий засіб навчитися швидко читати – це якомога більше читати. Швидкість успіху залежить від рівня вашої загальної музичної освіти, бо чим вона ширше, тим легше передбачити логічне продовження початої фрази» [1, с. 61].

Гарне читання нот з аркуша не є природженою здібністю, а є наслідком систематичного тренування в даній галузі музикантів різного профілю. До гри з аркуша треба «пристраститися». Це повинно стати невід'ємною частиною щоденних занять кожного учня. Практика показує, що після тривалої перерви у читанні з аркуша подальші заняття в цій галузі тимчасово ускладнюються. Отже, набуття навиків читання з аркуша має вирішальне значення не тільки при розучуванні творів, але й для інтенсивного музичного розвитку учня загалом.

#### **Список використаних джерел:**

1. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва: Музгиз, 1961. 224 с.
2. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста. Москва: Сов. композитор, 1989. 144 с.
3. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано: учебное пособие для студентов пед. институтов по музыкальным специальностям. Москва: Просвещение, 1984. 176 с.
4. Щапов А. П. Фортепианная педагогика. Москва: Сов. Россия, 1960. 172 с.

УДК 78.071.5

*Лілія Фоменко, Леся Топольник,  
Котелевська дитяча музична школа  
(сmt. Котельва)*

### **ВАРІАТИВНІ ТВОРЧІ ВПРАВИ – ЕФЕКТИВНИЙ МЕТОД РОЗВИТКУ В УЧНІВ РОЗУМІННЯ КЛАСИЧНИХ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ**

Процес підготовки дітей до свідомого розуміння класичної музики є довготривалим та поступовим. Таку тематику в своїй діяльності розкривали: О. Априксіна, А. Артоболевська [1], Б. Брилін, Н. Ветлугіна, Е. Дейнз Е. Жак-Далькроз, Д. Кабалевський, О. Лобова, Б. Міліч, О. Ніколаєва [3], Г. Падалка [4], О. Ростовський, та багато інших педагогів-дослідників. Вони довели вплив музичного виховання та слухання музики на розвиток музично-творчих здібностей дітей.

*Мета статті* – описати варіативні творчі вправи, спрямовані на розвиток в учнів здатності до розуміння інструментальної та вокальної класичної музики.

Музика (із гр. – мистецтво муз) – мистецтво організації музичних звуків, насамперед у часовій (ритмічній), звуковисотній і тембровій шкалах та її різні складові.

Музика розвиває естетичні смаки, освіченість, загальну культуру. Всім, хто добре знайомий з творами класичної музики, відомо, як вона впливає на емоції, настрій людини, змушує активно працювати пам'ять і фантазію, під впливом музики народжуються думки, складаються поетичні рядки. Музика впливає і на емоційно-чуттєву, і на інтелектуальну та творчу сфери людини. Саме музика здатна висловлювати те, що важко розкрити словами. Через музику можна передавати найскладніші почуття, емоції, а також найскладніші образи і думки, які, перетворюючись у форму слів, багато в чому втрачають свою суть. А передані в музиці вони робляться яскравішими, набувають нових смислових кольорів і відтінків. Тому дуже важливо вчити дітей розуміти твори класичної музики.

Слід зазначити, що уміння словесно інтерпретувати музику для дітей досягається не зразу. Це складне мистецтво, в основі якого лежить знання дитячої психології [4]. Тому розуміння музики завжди протікає як творчий процес. Музика сама стимулює образне творче мислення, в процесі розуміння музичного твору відбувається складна трансформація

виникаючих образів. І їх насиченість, яскравість та оригінальність залежить від ступеня підготовки слухача до розуміння.

Розуміння музики починається з інтересу до неї. Зацікавити непідготовлених дітей класичною музикою достатньо складно, адже така музика є «специфічною» і має «свого» слухача. Тому, щоб викликати до неї інтерес у дитини, вчителю музики або батькам потрібно давати їй прослуховувати таку музику, яка б стала духовно близькою, а отже і цікавою для неї. Такі шедеври музичного мистецтва, як балет «Лускунчик», «Пори року» П. Чайковського, балет «Попелюшка» С. Прокоф'єва, «Альбом для юнацтва» (в 2-х томах) Р. Шумана та багато інших відомих творів не можуть залишити байдужими слухачів. Взагалі, вся музика, написана композиторами для дитячого віку – «Дитячий альбом» П. Чайковського, «Ліричні п'єси» Е. Гріга та ін. – відповідає інтелектуальним та творчим можливостям учнів молодшого шкільного віку, що полегшує процес осягнення смислового змісту цих творів.

Зацікавленість музикою помітна у зовнішніх проявах, зокрема в зосередженні уваги дитини на звучанні, а також у тому, чи задають діти питання після прослуховування музики та який характер цих питань. Наявність та постановка питань, обмін думками щодо почутої музики дозволяють прослідкувати зародження і розвиток процесу розуміння музичного твору. Зрозуміло, що ніяка методика не навчить дитину одразу розуміти музику, адже це довготривалий процес, який не може вміститись у наборі певних вправ у декількох заняттях, але завдяки системі творчих вправ діти привчаються слухати музику, розмірковувати про неї, вчаться розуміти її складність.

Талановита піаністка, чудовий музикант та педагог А. Д. Артоболевська вважає, що в процесі ознайомлення дитини потрібно стимулювати творчу діяльність дітей. Перед тим, як запропонувати учневі музичний твір для прослуховування, важливо розбудити в нього образне сприйняття. Для цього потрібно пропонувати дітям малювати те, що навіває їм музика, та придумувати вірші-підтекстовки до музики. Головна функція такої роботи – стимулювання фантазії дітей та створення позитивної емоційної атмосфери. Адже одна й та ж сама музика у різних людей породжує зовсім різні образи та уявлення. Від учнів не слід вимагати якихось закінчених і прикрашених віршів або малюнків. Головна користь від такої роботи – сам процес творчої діяльності дітей: малювання та складання віршів під музику [1].

*Варіанти роботи з музичним твором.* Всі знають, що класичну музику треба слухати в цілковитій тиші. Спочатку обрану музичну п'єсу треба дати дитині «програти». Хай вона підіграє цій мелодії на будь-якому імпровізованому інструменті. Запитайте у дитини, що вона відчуває, коли слухає музику. Запропонуйте затанцювати під цю мелодію. Тепер, коли дитина «відчула» мелодію тілом, знайшла її у собі за допомогою фантазії, емоцій, можна розповісти, як слухають музику у концертних залах. Учень за вашим проханням посидить тихенько, а ви запропонуйте пограти у «відгадайку». Попросіть дитину назвати знайому йому мелодію серед незнайомих уривків. Можна побачити, як зрадіє дитина, коли почує «свою». Тепер вона готова до прослуховування музики. Запропонуйте дитині розповісти про почуту музику. Запитайте: про що ця музика? які образи викликає ця музика? Потім прослухайте ще раз той самий музичний твір. Запропонуйте намалювати те, що відображає музика. Разом із дитиною складіть коротке оповідання про те, що тільки-но прослухали. Це стане для дитини справжнім задоволенням і з кожним новим прослуховуванням буде пов'язана купа позитивних емоцій.

Розвиток уміння розуміти класичну музику потрібно починати з пісні. Саме її чує дитина з раннього віку з вуст рідної матері, яка наспівує колискову. Безумовно, у пісні слова відіграють основну смислову роль, а музика допомагає їм виразити ті почуття, емоційне навантаження, які не можна передати засобами мови. Адже всім відомо, коли одні й ті ж вірші, покладені на музику різних композиторів, набувають іншого змісту й розуміються по-різному.

*Варіанти роботи з піснею.* Викладачеві або батькам потрібно заздалегідь підготувати нескладну пісню зі словами. Це може бути пісня, яку діти повинні вивчати за шкільною

програмою. Дуже добре, якщо в перелік пісень входять українські народні пісні («Подольночка», «Ой, є в лісі калина», «Вийди, вийди сонечко» та ін.). Перед початком слухання пісні дітям оголошується назва пісні та автор.

Дітям пропонується уважно прослухати пісню і дати відповідь на наступні питання: Про що ця пісня? Які почуття викликає у вас? Що автор хотів передати своїм слухачам?

Дітям знов пропонується прослухати пісню, але вже з вимогою запам'ятовувати слова. Після того, як діти прослухали пісню педагог роздає текст пісні з пропущеними словами. Учням потрібно вставити пропущені слова в текст пісні.

Діти можуть вставляти слова, близькі за змістом або віддалені від нього, такі, що змінюють її смисл. В будь-якому разі за результатами виконання такої вправи стане ясно, чи зрозуміли діти пісню. Обговорення пісні дає змогу краще зрозуміти зміст твору та спрямувати мислення учнів у вірне русло.

Ранньою формою сприймання музики є рух під її звучання. Ще не вмючи ходити, дитина може радісно рухати руками під спів матері. Вперше акцентував увагу на ритміці швейцарський педагог і композитор Е. Жак-Далькроз, який вважав, що вона розвиває музичні здібності, пластичність і виразність рухів усіх дітей, а не лише музично обдарованих. Саме ритміка дозволяє дитині в найрізноманітніших виразних рухах виразити своє сприйняття музики, сприяє розумінню музичних творів [2].

Отже, вчити дітей розуміти твори класичної музики слід за допомогою творчих вправ. Починати потрібно з формування інтересу до неї. Для цього необхідно систематично знайомити дітей із творами класиків музичного мистецтва. Доцільно пропонувати дітям малювати під музику. Створювати до неї віршички-підтекстовки, а також складати невеличкі оповідання до музики. Має проводитись робота над розвитком уміння розуміти пісні. Слова привносять новий зміст у музику, сприяють її творчому розумінню. На розуміння музичних творів позитивно впливає ритміка. Вона дозволяє дитині в рухах не лише виразити те, як вона розуміє музику і своє ставлення до неї, а й вдосконалити творче розуміння.

#### **Список використаних джерел:**

1. Артоболевская А. Д. Первая встреча с музыкой. *Из опыта работы пианиста-педагога с детьми дошкольного и младшего школьного возраста*: учеб. пособие. Изд. 6-е. Москва: Сов. композитор, 1992. 101 с.
2. Ботвинов И. Учитесь понимать музыку. Одесса: Одесское книжное изд-во, 1960. 54 с.
3. Николаева Е. И. Психология детского творчества. Санкт-Петербург: Речь, 2006. 220 с.
4. Падалка Г. М. Учитель, музыка, діти. Київ: Муз. Україна, 1982. 144 с.

УДК 78.071.5:780.616.442

*Тетяна Хрієнко,  
Козельщинська дитяча музична школа  
(сmt. Козельщина)*

## **МЕТОДИКА НАВЧАННЯ ГРИ НА СИНТЕЗАТОРІ В МИСТЕЦЬКИХ ШКОЛАХ**

«Музика схожа на океан, а музичні інструменти, розкидані в океані», – говорив знаменитий іспанський гітарист Андреас Сеговія. Багато хто з дітей мріє навчитися грати на синтезаторі, який приваблює своєю красою, різноманітністю, оригінальними ефектами – і це все має велике значення для розвитку особистості дитини.

Зарубіжними вченими (М. Мартяно, А. Мессіян, А. Онеггер, Д. Орам, Д. Расінт) досліджено різні аспекти розвитку синтезатора [цит. за 2]; розробляли методику навчання гри на синтезаторі С. Важов [2], И. Красильников [4], В. Пешняк [5]; запропоновано відповідні хрестоматії (Л. Бзовська [1], О. Корнілова [3]).



*Мета статті* – розкрити методика навчання учнів мистецьких шкіл гри на синтезаторі.

Синтезатор – універсальний електронний інструмент, на якому можна виконувати музику, призначену для найрізноманітніших музичних інструментів, голосу чи оркестру.

Музику люблять дорослі і малі. Але часто, розпочавши навчання музикуванню, діти розчаровуються, перше зацікавлення втрачається, згасає інтерес до опанування музичного інструменту. Щоб розумно ввести дітей у світ музики, потрібно, насамперед, зацікавити їх під час перших зустрічей, поступово вводити в більш вузьке коло виконавських навичок, намагатися якнайдоступніше подавати необхідні знання. Багаторічний досвід свідчить, для того, щоб досягти цієї мети, потрібно йти від музики до техніки, а не навпаки. Засвоєння виконавських навичок на навчальному синтезаторі відбувається підсвідомо. Синтезатор допомагає уникнути скутості, а також відпрацьовувати природні прийоми роботи виконавського апарату.

Для засвоєння навичок гри на синтезаторі необхідно вирішити такі завдання:

1. Навчити дитину основних засобів фортепіанної техніки, бо техніка гри на електронному клавішному інструменті близька до фортепіано, тому методичний досвід освоєння ігрових рухів, подолання скутості рук і корпусу тощо, накопичений у фортепіанній педагогіці, може послужити орієнтиром при вирішенні аналогічних проблем при навчанні гри на синтезаторі.

2. Сформувати вміння використовувати технічні можливості синтезатора. Управління звучанням інструмента за допомогою спеціальних кнопок, розташованих на панелі синтезатора, або позначень у робочому вікні музичного редактора багатьох виконавських параметрів значно полегшує опанування техніки гри на електронному клавішному інструменті.

3. Розвинути вміння швидко перемикаєти і настроювати інструмент на потрібний ритм і тембр. Відносна легкість в управлінні тембром і фактурою на цифровому інструменті роблять його в руках дітей своєрідним конструктором, де, змінюючи один елемент музичної форми, вони можуть спостерігати, як при цьому переосмислюються інші елементи і художній результат загалом. Учні в такий спосіб на основі творчої практики мають можливість отримати важливі знання про будову музичних творів, їх структуру, відчути виразність того або іншого засобу художньої виразності, а значить, їхнє розуміння музичного мистецтва стає більш глибоким.

Розпочати навчання гри на синтезаторі можна в будь-якому віці. Проте необхідно враховувати вікові та індивідуальні особливості учнів, добирати музичний репертуар відповідно до їхніх інтересів.

На думку І. Красильникова, всю сукупність методів залучення учнів до електронного музикування можна розділити на три групи: 1) методи, пов'язані з прямою дією на виконавську діяльність (через систему творчих завдань); 2) методи непрямої дії, яка здійснюється через систему теоретичних знань, накопичення музичних і естетичних вражень; 3) методи стимулювання шляхом створення на уроці атмосфери, що спонукає до творчості [4].

Отже, навчання гри на синтезаторі дає змогу відтворити звучання різних типів оркестру, ансамблів, стилів музики, тембрів. Специфіка музикування на електронних цифрових інструментах полягає в розширенні музичної діяльності, яка охоплює виконавську, композиторську і звукорежисерську сфери. Будь-яке електронно-звукове втілення нотного тексту передбачає вибір тембрів, їхнє змішування, розподіл клавіатури на декілька різномембрових мануалів. У режимі автоакомпанементу перед музикантом постає проблема вибору стилю, застосування (чи ні) автоматичних режимів вступу і коди, корегування параметрів звучання, що складає сферу електронного аранжування музики. Жодне з мистецтв не виявляє такого розмаїття почуттів, характерів і настроїв, такої багатопалітри плинних і динамічних нюансів, як музичне мистецтво, яке потужно впливає на розвиток особистості дитини.

### Список використаних джерел:

1. Бзовська Л. В. Світ сучасної музики. Електронний синтезатор : хрестоматія : у 2-х ч. Ч. 1. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. 60 с.
2. Важов С. Школа игры на синтезаторе. Санкт-Петербург: Композитор, 1988. 80 с.
3. Корнілова О. В. Світ сучасної музики. Електронний синтезатор: навч. посібник для позакласної роботи. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. 60 с.
4. Красильников И. Методика обучения игре на клавишном синтезаторе. 3-е изд., испр. и доп. Москва: Экон-Информ, 2011. 188 с.
5. Пешняк В. Курс игры на синтезаторе: учебн. пособ. для ДМШ. Москва: Издат. дом «Композитор», 2000. 476 с.

УДК 78.071.5:780.616.432

*Діна Шевченко,  
Ромоданівська дитяча музична школа  
(сmt. Ромодан)*

## ФОРМУВАННЯ В ДІТЕЙ ПОЧАТКОВИХ НАВИЧОК ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

У ХХІ ст. змінилися соціальні і культурні інтереси суспільства. У засобах масової інформації, на радіо і телебаченні все рідше звучить класична музика та народні пісні. Навчання в закладах загальної середньої освіти діти розпочинається з 6 років. Сучасні діти звикли до яскравих «кітчевих» картинок у дитячих книжках, вони виховані сучасним телебаченням та Інтернетом, додається навантаження в загальноосвітньої школі. Як результат – дитині важко зосередитися на певному завданні, тривало концентрувати увагу.

Аналізу проблем організації навчання дітей, формуванню початкових навичок гри на фортепіано присвятили свої праці відомі педагоги: А. Артоболевська [1], Л. Баренбойм [2], Т. Камаєва, А. Камаєв [3], Г. Нейгауз [5] та ін.

Значна частина учнів, які навчаються у мистецьких навчальних закладах, не мріють про професію музиканта, але, незалежно від виконавських досягнень у навчанні гри на фортепіано, заняття мистецтвом дозволить їм пізнати безмежний світ почуттів і думок, втілений у музичних творах, вільно володіти інструментом, підібрати будь-яку мелодію і акомпанемент до неї.

Усі знання можливо подавати у формі цікавої гри.

Щойно дитина починає знайомитись з інструментом, потрібно звертати його слухову увагу на красу та відмінність звуків і співзвуч, навчити слухати й чути звуки, поєднані у мелодію [1].

Важливо навчити дитину вмінню тривало концентрувати свою увагу при читанні з аркуша. У цій формі роботи необхідна здатність швидко й одночасно зчитувати відразу кілька інформаційних шарів тексту: нотний, ритмічний, динамічний, агогічний та ін. Зрозуміло, що за відсутності такого специфічного зорово-моторного досвіду це завдання часто викликає у дитини труднощі, а іноді й страх [3].

У образній, ігровій формі дітям пояснюються такі найважливіші для піаніста поняття, як темп, артикуляція, динаміка, позиція. Легко засвоївши поняття, учні без зусиль опановують навички артикуляції у процесі виконання фортепіанних п'єс і елементарної творчості. Викладач має скеровувати своїх учнів: дитяча творчість спирається на знання і набуті навички, отримані у процесі навчання. З іншого боку, творче музикування активізує процес навчання, привчаючи дітей до вільного володіння музичним матеріалом.

Формування самостійного музичного мислення піаніста-початківця тісно пов'язане з розвитком усвідомленого сприйняття музики, свідомості та промовистості у виконанні

фортепіанного репертуару. Найважливішим чинником тут є використання елементів цілісного аналізу, розкриття музично-образного змісту твору в єдності з його формою. На початковому етапі навчання дитина зможе визначити загальний характер п'єси, темп, динаміку, регістри, кількість частин. Пояснення музичної фрази як невеличкої, закінченої частини музичної думки рекомендується проводити на прикладі фраз, що закінчуються паузою чи довгим звуком.

Важливу роль в навчанні на фортепіано відіграє правильний і різнобічний підбір творів, які викликають захоплення в учня, доступні йому за своїм емоційно-образним змістом.

Завдання педагога полягає в тому, щоб розкрити учневі сутність музичного мистецтва, пробудити в ньому музиканта, розвинути виконавську техніку, необхідну для втілення авторського задуму і власного бачення твору. Здійснити це можна лише в процесі роботи над музичним твором, а також спеціальними вправами. Однак ні розучування творів, ні робота над розвитком техніки не є самоціллю. Головна мета вчителя, як стверджував Г. Нейгауз, виховання музиканта і людини, виховання через музичне навчання і розвиток через спілкування [5]. Виконання гам й арпеджіо в різних видах, інструктивних етюдів, одноманітних п'єс навчального репертуару не забезпечує повноцінний музично-естетичний розвиток учнів, багатство і новизну художніх вражень, не сприяє формуванню позитивного емоційного ставлення до навчання в класі фортепіано. Тому творча робота нерідко підмінюється технічним тренуванням. Додамо ще перенавантаження змісту у початковій музичній освіті, одноманітність щоденної роботи над вправами, гами, етюдами, що породжує відсутність зацікавленості та негативне ставлення до занять на музичному інструменті. Така організація навчання гри на фортепіано суперечить сучасним уявленням про музичну освіту підростаючого покоління.

Недоліки початкового етапу навчання – відсутність розуміння цільності твору, нерозвиненість музично-слухових уявлень, невміння відчувати за нотними знаками інтонацію та фразування, нерозвинене почуття ритму, особливостей артикуляції, бідність звучання інструмента, скутість рухів, несамостійність, невміння читати з аркуша тощо – важко долаються на наступних етапах навчання. Учні зазвичай засвоюють упродовж навчання мінімальний за обсягом репертуар. Виконавські вміння й навички, які формуються в процесі навчання гри на фортепіано, здебільшого обмежені за діапазоном дії, недостатньо універсальні. Більшість учнів у практичній музичній діяльності не здатні вийти за межі вузького кола «відпрацьованих» з педагогом п'єс. Тому важливою є проблема включення в індивідуальні заняття фортепіано найпростіших умінь оперувати музичним матеріалом, створювати елементарну музику й імпровізувати. Розвиток здатності учня самостійно мислити нерідко залишається поза сферою впливу викладача по класу фортепіано, що негативно відбивається на формуванні музичної культури учня, на глибині й міцності набутих ним знань і виконавських умінь. Досвід роботи показує, що самостійно розучений твір приносить учневі більше задоволення, що дуже важливо [4].

Процес розвитку самостійного мислення довгий і складний. Уміння самостійно мислити виховується шляхом певного тренування волі і потребує уваги. Важливе значення має максимальна зосередженість під час уроків. Для розвитку в дитини творчої ініціативи використовуються невеликі творчі завдання. Для цього можна запропонувати учню скласти мелодію на даний ритмічний малюнок, вербальний текст, достворити кінець музичної фрази, підібрати знайому мелодію, зіграти її від різних звуків, самостійно проставити аппікатуру, створити та записати власний твір тощо. Саме вміння читати з аркуша, підбирати, транспонувати, грати в ансамблі, акомпанувати сприяє розвитку самостійності учня.

#### **Список використаних джерел:**

1. Артоболевская А. Д. Хрестоматия маленького пианиста: учебное пособие. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 160 с.
2. Баренбойм Л. Путь к музицированию. Изд. 2-е, доп. Ленинград: Советский композитор, 1979. 352 с.

3. Камаева Т., Камаев А. Чтение с листа на уроках фортепиано. Игровой курс. Москва: Классика-XXI, 2007. 302 с.
4. Келі С. Б. Розвиток самостійності музичного мислення учнів молодших і середніх класів спеціального фортепиано ДМШ і ДШМ: метод. розробка. Катеринівка, 2009.
5. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Изд. 5-е. Москва: Музыка, 1988. 240 с.

УДК 78.071.5:780.616.432

*Людмила Шумейко,  
Миргородська дитяча музична  
школа ім. А. П. Коломійця (м. Миргород)*

## **РОБОТА НАД ЗВУКОМ НА УРОКАХ ФОРТЕПІАНО У МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ**

Творчий процес роботи над звуком не втратив своєї актуальності у динамічному ХХІ столітті. Протягом усього періоду становлення й розвитку фортепіанного виконавського мистецтва звукова виразність завжди являла собою найважливіший виконавський засіб, який сприяє втіленню музично-художнього змісту, тому саме робота над звуком повинна займати центральне місце в процесі навчання грі на фортепіано.

Проводячи аналіз численних науково-педагогічних та методичних джерел, чи не щодня звертаючись до напрацювань тих чи інших метрів у даній сфері, стає цілком зрозумілим, що кожен піаніст/педагог/виконавець акцентує увагу на пріоритетності та надзвичайній важливості роботи над звуком, на роботі, яка власне й повинна починатися вже з перших кроків навчання музиці та опанування фортепіано.

Л. Баренбойм, О. Гольденвейзер, Р. Горовіц, М. Казінік, Г. Коган, Є. Ліберман, Б. Міліч, Я. Мільштейн [1], Г. Нейгауз [2], Н. Перельман, А. Рубінштейн, М. Рубінштейн, Т. Тартанська, Є. Тимакін [3], Г. Ципін, А. Шмідт-Шкловська – це далеко не повний перелік видатних педагогів-музикантів, які наголошували на важливості роботи над звуком задля досягнення надзвичайних результатів у виконавській майстерності.

*Метою статті є прагнення певною мірою систематизувати базові поняття щодо звуковидобування на фортепіано.*

Професор Г. Г. Нейгауз зазначав, що «робота над художнім образом починається з перших кроків вивчення музики та музичного інструменту, а основною ціллю виконавця є воскресіння до життя звуку німого нотного запису, оскільки сам по собі звук – це матерія музики, тож її плоть повинна бути головним змістом нашої повсякденної праці».

До основних факторів музичного виховання музиканта, що впливають на вирішення звукових завдань, відносять такі:

- 1) процес звуковидобування та технічні прийоми в роботі над звуком;
- 2) слуховий контроль, здатність дослуховувати звук;
- 3) відчуття горизонтального руху та розвитку музики [2].

Видатний радянський музикознавець, педагог Я. І. Мільштейн наголошував на тому, що робота над звуком є найбільш важкою та кропіткою з усіх робіт, які випадають на долю піаніста, до того ж, працюючи над звуком, музикант працює над виконавською технікою. Тому у даній статті не зайвим буде окреслити основні загальні принципи звуковидобування на фортепіано, на які власне й повинен зважати кожен педагог та виконавець:

- загальна свобода тіла;
- відчуття ваги вільної руки;
- свобода першого пальця;
- еластична та активна кисть;

– відчуття чіпкості кінчиків пальців [1].

Зовнішніми передумовами гарного звуку завжди були і є: безпосередність і природність рухів, точність дотику пальців до клавіш, свідоме регулювання енергії руки. Саме тому з перших уроків педагог має слідкувати, аби учень сидів вільно, не горбився, не підіймав плечі, не витягував шию та не хитав без зупину головою.

Необхідно також пам'ятати, що скутість руки, «склеєність» ліктя з тулубом перешкоджає вільним рухам і природному звуковидобуванню, що неминуче призводить до появи сухого, жорсткого, незабарвленого звучання.

Ось деякі важливі прийоми та засоби для отримання співучого звуку: тримати пальці ближче до клавіш; грати подушечкою, тобто м'ясистою частиною пальця; намагатися досягти повного «контакту», своєрідного «зрощення» з клавіатурою; відчувати клавішу «до дна», але не давити на неї, особливо після взяття звуку; кисть – гнучка, пружна, на кшталт «ресори»; після взяття звуку має бути відчуття «еластичної опори» у кінчиках пальців [3].

Ф. Шопен в роботі з учнями усіяко домагався того, аби рояль «співав» під пальцями і переконував якомога рідше слухати фортепіанних віртуозів, а більше – видатних співаків.

Г. Нейгауз відзначав одну з найпоширеніших помилок учнів – «динамічне зближення мелодії та акомпанементу, недостатність «повітряного про шарку» між першим та другим планом». Це проявляється як у форсуванні акомпанементу, так і у спробі «скувати» мелодію у «лещата» метричного руху. Для запобігання цього рука повинна вести мелодійну лінію із яскравою виразністю та відчуттям розвитку музичної фрази. Акомпанемент має звучати цілісно, без проміжних метричних опор, повністю підлягаючи руху мелодії, доповнюючи її звучання і допомагаючи її розвитку. Для вірного співвідношення звучності необхідно, щоб крізь живий та виразний супровід вухо дослуховувало, а палець «доводив» кожен звук мелодії до кінця [2].

Я. Мільштейн радить під час роботи над звуком та артикуляцією, окрім основних засобів артикуляції, використовувати *legato*, *non legato*, *portato*, *staccato* й інші проміжні форми туше – *tenuto*, *mezzo legato*, *mezzo portato*, *mezzo staccato*. Найпопулярніший прийом – *staccato* може бути пальцевим, кистьовим, важким органним *staccato*, *staccato-marcato*, *staccato-pizzicato*, *staccatissimo*. Усе залежить від звукового образу музичного твору [1].

Завершуючи основний перелік звукових задач, хочеться зазначити, що прийоми звуковидобування, співвідношення звучності елементів фактури, живе дихання та рух музичної тканини – усе це допомагає запобігти у виконанні статичності, метричності, важкості, допомагає природній пластиці, і, як наслідок, появи «живого» звуку.

Основним своїм завданням у власній професійній діяльності я вбачаю всебічну допомогу учневі оволодіти художньою музичною мовою завдяки опануванню ним різних видів туше, навчити передавати яскраві звукові образи класичної та сучасної музики, допомогти почуттям та думкам учня прокинутися, а також навчити фантазувати, міркувати, аналізувати, слухати, дбайливо ставитись до звуку, чітко й змістовно демонструвати твір слухачам, а також мати особисте ставлення до твору.

Головна задача педагога – допомогти дитині розкрити її внутрішні резерви і через звук спробувати виразити себе й своє бачення навколишнього світу. Саме роботу над змістом та характером звуку варто визначити як основну вимогу та завдання під час навчання гри на фортепіано [3].

#### Список використаних джерел:

1. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. Москва: Советский композитор, 1983. 260 с.
2. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Изд. 5-е. Москва: Музыка, 1988. 240 с.
3. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста. Москва: Сов. композитор, 1989. 144 с.

## ПІДГОТОВКА УЧНЯ ДО ПУБЛІЧНОГО ВИСТУПУ

Публічний виступ – є підсумком всієї системи навчання учня музиці, де все взаємопов'язано: виховання музичного мислення, слуху, пам'яті, рухових навичок, контроль педагога над режимом і дисципліною домашніх занять.

Дане питання висвітлено у працях видатних педагогів, майстрів-виконавців: А. Алексєєва [1], Л. Бочкарьова [2], А. Віцинського, Є. Лібермана [3], Є. Тимакіна [5].

*Мета статті* – узагальнити власний досвід підготовки учнів до публічного виступу в контексті музично-педагогічної спадщини.

Вирішення цієї проблеми достатньо індивідуальне, але можна виділити основні принципи роботи з учнями над творами.

Важливим є увесь шлях, починаючи з вибору програми. Зрозуміло, що творчий потенціал учнів дуже різний: одні яскраві, дуже обдаровані, можливості інших – скромніші. Тому репертуар для виступів треба вибирати згідно здібностей дитини. Обов'язковою умовою є обговорення репертуару. Твір, який подобається учню, буде набагато швидше вивчений і вдало виконаний.

Кожному виступу передує дуже кропітка праця. Тільки коли з'ясовані усі особливості викладу, побудови твору, художній образ проявився, знайдені технічні прийоми для рішення завдань, можна допускати учня до виступу.

Впевненість знання твору напам'ять – один із основних факторів успішного виступу. Педагог повинен навчити дитину користуватися різними способами запам'ятовування, а не покладатися на «пасивний» метод, який ґрунтується на автоматичному повторенні. Це може бути гра подумки, гра в повільному темпі, гра з багатьох «опорних точок», спосіб нарощування «приєднання фрагментів зліва і справа», осмислений поділ роботи на частини: розділи, періоди, речення, фрази, окремі інтонації в мелодичній фразі. Виокремлення фігур в швидкому пасажі так само допомагає запам'ятовуванню. При цьому слід уникати зайвого подрібнення думки. Особливе місце відводиться роботі над звуковими контрастами, нюансами і педалізацією. І. Гофман пропонує такі способи заучування напам'ять: робота з текстом без інструмента, робота з текстом за інструментом, робота над твором без тексту, робота без інструменту і без нот [4]. Ці способи ставлять на чільне місце активну роботу свідомості та внутрішнього слуху. Перший спосіб по нотах і без інструменту можна розділити на два етапи: закривши інструмент ґрати на кришці по нотах; ґрати подумки, дивлячись в ноти і прибравши руки з кришки інструменту. Спосіб без нот і без інструменту набагато складніший і потребує поступової підготовки. Учень повинен усвідомити, що піаніст з прекрасною мимовільною пам'яттю може пам'ятати гірше, ніж піаніст, який розвиває довільну пам'ять, особливо волю до пам'яті – вона має необмежений розвиток.

Період роботи перед виступом передбачає обов'язкове прослуховування всього твору з подальшим прискіпливим аналізом: що вдалося і над чим ще потрібно працювати. Треба постійно шукати додаткові засоби вираження для вдосконалення втілення художнього образу, технічні способи роботи, які впливають з характеру п'єси та допомагають яскравіше розкрити її образний зміст. Дуже важливо на цьому етапі, щоб учень не «втомився», не втратив інтерес до роботи. Завдання викладача постійно підтримувати прагнення дитини до подальшої роботи над образом, і не тільки підтримувати, а й самому надихнутися цією роботою, бути постійно у пошуку. Спільне співпереживання в музиці – найважливіший контакт між педагогом і учнем, який часто буває вирішальним для успішної роботи. Все, чого ми хочемо навчити, слід не диктувати, а спільно, ніби заново відкривати, включаючи учня в активну роботу. Уміло користуючись цим принципом, можна найважчі завдання

зробити цікавими і хвилюючими. Одне з головних завдань педагога навчити учня самостійно мислити і працювати, познайомити з найважливішими принципами самоконтролю, використання яких допоможе їм уникнути помилок, які зустрічаються найчастіше. Учень повинен зрозуміти: важливо не скільки сидиш за інструментом, а як ставиш перед собою завдання і як їх вирішуєш. Повертаючись з уроку, учень повинен чітко уявляти над чим йому працювати вдома, а на уроці вміти оцінити свою роботу вдома. Нерідко на обговореннях після невдалого виступу учня можна почути від педагога таке «виправдання»: «Він так добре грав, а тепер забовтав (заграв)». На жаль, ця фраза не виправдовує педагога, а звинувачує його. З таким явищем як «забовтування» потрібно не боротися після того, як це сталося, а не допускати його. У чому ж корінь причини «забовтування»? У неправильних домашніх заняттях, коли учні «грають як на автоматі» без участі самоконтролю, або, як казав Г. Нейгауз, «займаються музикою без музики» [4].

Перші тривожні симптоми таких домашніх занять з'являються не за день-два до виступу, а значно раніше. Може з'явитися неточність в артикуляції або випадкова аплікатура, порушено співвідношення динаміки, з'являються фальшиві ноти. Досвідчений педагог одразу вловлює плоди бездумної домашньої роботи і вживає заходів, не чекаючи того, що помилки вкореняться в підсвідомості, стануть звичними. Щоб бути впевненим у тому, що учень вдома буде займатися уважно, осмислено, слід присвятити урок нового прочитання п'єси по нотах. Знайшовши помилку (чи то фальшива нота, неточність в артикуляції, педалізації), педагог не вказує помилки, а, зупинивши гру учня, пропонує йому самому знайти і виправити її. Самостійне виправлення помилки закріплюється в пам'яті значно міцніше, ніж багаторазове зауваження педагога.

«Забовтування» може прийняти й інший вигляд: помилок немає, все правильно, але виконується п'єса формально, без емоційного переживання, намічений образ «зів'яв». Щоб оживити виконання, повернути первісну свіжість емоційного сприйняття є багато засобів: десь трохи змінити динаміку, педалізацію, десь по-новому продумати інтонацію, знайти нові штрихи, деталі у змісті, настрої твору і т. д. Не перелічити всіх можливих способів, які пробудять думку й уяву та допоможуть уникнути нудного, формального виконання.

Причини невдач технічного порядку також криються у неправильних домашніх заняттях. Як вже говорилося вище, рухова пам'ять більш чіпка і міцна, ніж слухова. Необхідно періодично перевіряти, якими способами і якими прийомами учень у домашніх заняттях досягає потрібних результатів.

Педагоги часто повторюють учням стереотипну фразу: «слухай себе». Уміння слухати себе – це процес, так би мовити, триступеневий. Він включає в себе три фази: уявлення звучання; наказ мозку до дії, потрібної для втілення уявлення; контроль виконання.

Однак наближається день виступу, програма готова, і час підготувати психіку учня до відповідального випробування. Коли ми перед виступом радимо учневі не хвилюватися, ми тим самим підтримуємо в ньому почуття очікування події, яке повинно вселяти занепокоєння, страх. Практика показала, що набагато кращі результати дають настанови зворотного порядку: «Хвилюєшся? Дуже добре, так і потрібно. Якщо не будеш хвилюватися, будеш грати блідо, нудно. Слухай себе, «думай наперед» і хвилюйся, тоді будеш грати гарно і цікаво».

Потрібно виробити навик виконання в стані естрадного хвилювання. Кращим засобом для цього є часті публічні виступи.

Форми публічних виступів дуже різні: від програвання твору у присутності педагога до виступів на концертах та конкурсах. До участі у виступах залучаю діток з першого класу. На початку це легенькі п'єси та якість виконання не дуже висока, але поступово прагну, щоб виконання на достатньо високому рівні стало основною вимогою, а твори складнішими. У роботі з учнями я прагну, щоб вони як можна частіше виконували твори «на публіку». Окрім обов'язкових заліків та екзаменів у кінці першого та другого півріччя у нашій школі вже багато років проводиться районний конкурс «Юний віртуоз Котелевщини». Цей конкурс дає не тільки можливість визначити гідних учнів для участі у обласному конкурсі виконавської

майстерності, а й продемонструвати усім бажаним свій рівень виконання. У 2019-2020 н. р. із 17 учнів мого класу у конкурсі прийняли участь 13 учнів. Напередодні я з учнями влаштував прослуховування програми. Присутні не тільки діти, а й батьки, користь від таких виступів величезна. Це значно підвищує та прискорює рівень підготовки, виховує вміння гри «на публіку», приносить задоволення дітям від можливості продемонструвати своє вміння гри батькам. Часто учні школи виступають з концертами для вихованців дитячих садочків та загальноосвітніх шкіл. Учні нашого класу завжди беруть активну участь у концертах, конкурсах і фестивалях обласного, всеукраїнського та міжнародного рівня. Участь у фестивалях-конкурсах приваблює учнів більшою свободою у виборі творів – і за складністю, і за жанром. Останні чотири роки учні мого класу із задоволенням приймають участь у фестивалях-конкурсах у місті Скадовськ. Діти мають можливість показати свій рівень володіння інструментом, порівняти себе з іншими учасниками, отримати величезне емоційне задоволення від заключних концертів та оздоровитися.

Педагогічний процес – це єдина цілеспрямована лінія, і якщо в тривалому, складному шляху цього процесу були допущені помилки, прорахунки, то перед «фінішем» – виходом на естраду – не допоможуть ніякі вмовляння, ніякий психологічний вплив. Публічний виступ у будь-якій формі закріплює отримані знання, робить їх природними, а технічно-рухові завдання зливаються з художньо-музичними. Уміння «думати наперед», чути звучання до його реального втілення, володіння засобами, потрібними для втілення, неослабний імператив мозку і самоконтроль не дозволять хвилюванню зруйнувати великі зусилля, витрачені на підготовку. Виступ стане для дитини святом, можливістю отримати величезне художнє задоволення.

#### **Список використаних джерел:**

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. Москва: Музыка, 1978. 288 с.
2. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. Москва: Классика-XXI, 2008. 352 с.
3. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом: учебное пособие. Изд. 2-е. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2018. 240 с.
4. Петрушин В. И. Музыкальная психология. Москва: Гуманит. изд. центр Владос, 1997. 384 с.
5. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста. Москва: Сов. композитор, 1989. 144 с.

УДК 78.071.5:780.616.432

*Олена Ювченко, Олена Бай,  
Хорольський ПСМНЗ  
(дитяча музична школа) (м. Хорол)*

### **РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ УЧНІВ МОЛОДШИХ КЛАСІВ ФОРТЕПІАНО**

Проблему розвитку виховання музиканта в процесі навчання гри на фортепіано вивчали: А. Камаєв, Т. Камаєва, А. Малюков, І. Рябов, С. Рябов О. Тургенева [5]; методичні посібники розробляли: А. Артоболевська [1], Л. Криштоп [2], Г. Нейгауз [4].

*Мета статті* – допомогти викладачеві спрямувати процес навчання гри на фортепіано на розвиток самостійного музичного мислення учнів.

Музичне мислення – це творчо-пізнавальна діяльність, спрямована на сприйняття, усвідомлення художнього змісту образів мистецтва, їх відтворення в різних видах музичної діяльності, забезпечення творчої самореалізації особистісних функцій майбутнього



музиканта. За словами В. Медушевського, музичне мислення – це формування духовного світу дитини, виховання його почуттів. Це засіб мислення в поєднанні з музикою [3].

Метою навчання дітей у мистецькій школі є підготовка здебільшого музикантів-любителів, які мають навички музичної творчості, можуть самостійно розібрати і вивчити музичний твір будь-якого жанру, вільно володіти інструментом, підібрати будь-яку мелодію і акомпанемент до неї. Навчити музикувати можна будь-якого учня, який має навіть середні музичні дані. Все це вимагає від педагога високого професіоналізму, творчого підходу до навчання дитини і великої до нього любові та поваги. Практично кожен викладач спеціальних дисциплін мистецької школи розуміє, що рідко коли учень здатний сам, без допомоги вчителя розібрати твір. Більше того – без активної участі педагога процес розбору п'єси розтягується часом на тижні. Тому так мало залишається часу на музикування і творчість.

Сучасній дитині важко зосередитися на певному завданні. Але ж уміння читання з аркуша виховується в першу чергу. Для цієї форми роботи необхідна здатність швидко і синхронно зчитувати одразу декілька інформаційних шарів тексту: нотний, ритмічний, динамічний та інші. Виховання навичок хорошого розбору і читання нот з аркуша повинно бути в центрі уваги педагога. Важливо, щоб він виховував осмислене ставлення до тексту, привчав не тільки бачити, а й чути в ньому музичний зміст. Найчастіше учні навіть старших класів не дуже добре орієнтуються в нотному тексті, занадто багато часу витрачають на його розбір і засвоєння. Це гальмує повсякденну роботу. Між тим, при скороченні часу на розбір п'єс, з'являється можливість засвоїти більше матеріалу, ширше ознайомитися з музичною літературою, отже, швидше розвиватися. Необхідно з учнями проходити (вивчати і читати з аркуша) якомога більше етюдів. З одного боку, це допомагає розвитку техніки, з іншого, – дає можливість учневі вже в перші роки навчання відчувати, яку величезну кількість різноманітних прийомів і виконавських засобів гри треба опанувати, щоб досягти справжнього вміння виконати досконало будь-який твір.

Педагогу необхідно розвивати і вдосконалювати в своїх учнях не тільки технологічні навички оволодіння інструментом і технічну майстерність, а й внутрішнє відчуття музики. Робота над художнім образом починається з перших кроків музики, одночасно з початковим навчанням гри на фортепіано і засвоєнням нотної грамоти. При читанні з аркуша, підборі на слух, гри в ансамблі та інше необхідно звертати увагу на художній образ твору, тоді це сформує в учня певну звичку. Щоб грати виразно, потрібно робити правильне фразування, яке передбачає знайомство з поділом мелодії на фрази, речення, періоди і т. д., а в подальшому і вміння самостійно розмежовувати їх. Ці конкретні навички необхідні будь-якому виконавцеві. Учень повинен визначити (спочатку з допомогою педагога) форму, ключові знаки та ін. Музична фраза може бути виконана виразно на інструменті тільки тоді, коли дотримано принаймні три основні умови: виконавець усвідомлює будову фрази (розподіл на мотиви); її динаміку засобами інструменту в достатній мірі, щоб здійснити свій художній намір; вміє слухати себе, своє виконання і виправляти помічені недоліки. Потрібно звертати увагу учня на художній образ п'єси, надавати елементарні теоретичні знання, пов'язуючи їх з формою, будовою мелодії, супроводом, а також коротко знайомити учня з композитором, епохою, у якій він народився і жив, стилем, характером твору.

Ніщо не змушує учня так уважно і старанно працювати над твором, як усвідомлення того, що йому доведеться виконати його перед слухачами. Поведінка учня на естраді, коли він виносить на суд слухачів підготовлену в класі програму, має прямий зв'язок з попереднім процесом. Вже з дитячих років учень повинен звикати, що виступ – це серйозна справа, за яку він несе відповідальність перед композитором, слухачем, педагогом, самим собою. Разом із тим, виступ – це свято, найкращі хвилини життя. Публічний виступ виявляє переваги та недоліки учня, вчить того особливого напруження й вольової витримки, які такі важливі для виконавця. Педагогу при цьому вдається краще розпізнати своїх учнів. Інтерес, любов до музики, ініціатива й воля – ось що спонукає учня до наполегливої роботи.

Комплексне музичне виховання, творчі методи навчання піаніста-початківця застосовуються до будь-якої дитини. Різниця лише в тому, що музикантом-професіоналом може стати високообдарований учень, водночас переважна більшість учнів стають музикантами-аматорами. На жаль, занадто часто ще в стінах мистецької школи у дітей гасне початковий імпульс зацікавленості в музиці та бажання музикувати, виникають суперечності між обмеженим набором педагогічного репертуару, прийомів та актуальними повсякденними музичними потребами, інтересами сучасного школяра. У цих умовах різко зростає роль творчої активності педагога, його репертуарних і методичних пошуків. Принципи та методи сучасної творчої педагогіки покликані сприяти вирішенню різноманітних завдань виховання музиканта в процесі навчання гри на фортепіано: стимулювання зацікавленого ставлення до музики, бажання музикувати, творчо самовиражатися, розвивати художній смак і ерудицію в усіх стилях музики.

#### **Список використаних джерел:**

1. Артоболевская А. Д. Хрестоматия маленького пианиста: учебное пособие. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 160 с.
2. Криштоп Л. Хрестоматия для развития творческих навыков и чтения с листа. Санкт-Петербург, 1994. 54 с.
3. Медушевский В. В. Музыкальное мышление и логос жизни. Аспекты исследования. *Советская музыка*. 1989. № 7. С. 34–42.
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Изд. 5-е. Москва: Музыка, 1988. 240 с.
5. Рябов И. М., Рябов С. И. Чтение с листа в классе фортепиано: 1-2 кл. Киев: Муз. Украина, 1988. 64 с.

Наукове видання

Упорядник  
**ЛОБАЧ Олена Олександрівна**

**МАТЕРІАЛИ**  
**Обласної науково-практичної конференції**  
**з міжнародною участю**

**ШЛЯХИ ВДОСКОНАЛЕННЯ**  
**ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКЛАДАЧІВ**  
**МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ В УМОВАХ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ВИКЛИКІВ**  
**СЬОГОДЕННЯ**

21-22 травня 2020 року

Частина 1

Науковий редактор – *Н. В. Сулаєва*  
Відповідальні редактори – *О. О. Лобач, Н. Ю. Дем'янюк*  
Літературні редактори – *Л. І. Богодиста, О. С. Полухіна*  
Технічний редактор – *О. О. Лобач*  
Комп'ютерна верстка – *О. О. Лобач*

*Автори доповідей і повідомлень відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, за належність поданого матеріалу їм особисто, за правильне цитування джерел і посилання на них. Думки авторів можуть не збігатися з позицією редакційної колегії.*

Підписано до друку 14.07.2020 р.  
Формат 60x84/16. Гарнітура Times New Roman  
Папір офсетний. Друк офсетний  
Ум.-друк. арк. 21,9. Обл.-вид. арк. 16,05.  
Наклад 123 прим. Зам. № 2019.

Віддруковано в ПНПУ імені В. Г. Короленка  
вул. Остроградського, 2, Полтава, 36003

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 3817 від 01.07.2010 р.