

**УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА СПАДЩИНА
У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ
МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ**

Харків – 2018

Міністерство освіти і науки України
Департамент науки і освіти
Харківської обласної державної адміністрації
Харківський коледж
Комунального закладу
«Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради

**УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА СПАДЩИНА
У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ
МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ**

Харків – 2018

УДК 378.147.88: 781.5

Укладач:

Бившева Т.Ф., викладач вищої категорії, викладач-методист кафедри фортепіано Харківського коледжу Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради;

Рецензенти:

Цуранова О.О., кандидат мистецтвознавства, доцент, зав. кафедри фортепіано Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради;

Овчаренко Л.В., старший викладач Харківського коледжу Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради

М 54: Українська фортепіанна спадщина у процесі формування духовної культури майбутніх фахівців методичні настанови / укладач : Т.Ф. Бившева; Харківський коледж Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради. – Харків, 2018. – 96 с.

Методичні настанови укладено відповідно до вимог освітньо-професійної програми підготовки фахівців за спеціальністю 014. 13 «Музичне мистецтво» з метою вдосконалення фортепіанної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва та готовність до творчої професійної діяльності.

Надані матеріали висвітлюють підходи до проблем фортепіанної педагогіки з позицій розвивального навчання. У методичних настановах представлені різноманітні за тематикою моделі творів, фортепіанних вправ, що сприяють розвитку інструментальних, артистичних, музичних здібностей дітей, естетичних, моральних, фізичних якостей особливості.

Рекомендованим матеріалом можуть послуговуватися студенти у процесі вивчення навчальних дисциплін основної кваліфікації, викладачі педагогічних закладів вищої освіти, вчителі музичного мистецтва закладів загальної середньої освіти, керівники хореографічних колективів позашкільних навчальних закладів.

УДК 378.147.88: 781.5

*Затверджено на засіданні науково-методичної ради факультету
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради
Протокол № __ від ____ лютого 2018 р.*

Голова НМР факультету ____ В. А. Булгакова

© ХГПА, 2018

© Т. Ф. Бившева

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	6
РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	10
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ОПАНУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ НАВЧАЛЬНОЇ ПРОГРАМИ СТУДЕНТІВ	21
2.1. Вивчення програмних творів українських композиторів у підготовці студентів до практичної діяльності	24
2.2. Підготовка студентів до педагогічної практики	32
2.3. Вивчення творів дитячих фортепіанних альбомів українських композиторів	36
2.4. Організація музично-просвітницької діяльності студентів	42
ПІСЛЯМОВА	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	57
НОТНИЙ ДОДАТОК	64

ПЕРЕДМОВА

На сучасному етапі розвитку суспільства, в умовах реформування та вдосконалення системи вищої педагогічної освіти в Україні виникає необхідність активного пошуку нових резервів якісної підготовки фахівців, здатних до розвитку професійного вдосконалення відповідно до вимог конкретної фахової спрямованості. Мистецька освіта при цьому не стає виключенням.

Підготовка вчителя музичного мистецтва до ЗВО вимагає складних за своєю структурою професійних якостей, що формуються у процесі навчання. Повноцінне оволодіння професією не може відбуватися без засвоєння комплексу спеціальних знань, умінь і навичок, необхідних у практичній музично-педагогічній діяльності.

Розробка методичних настанов зумовлена сучасним зростанням вимог до фахівця в галузі мистецької освіти, нагальною потребою удосконалення традиційної системи професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва та її адаптації до європейських стандартів вищої освіти, спрямованості на практичну реалізацію завдань музично-естетичного виховання.

Процес удосконалення шкільної педагогіки мистецтва й мистецької підготовки вчителів до педагогічної діяльності в нових умовах суспільного та культурного життя є взаємопов'язаними. Від того, яким буде вчитель музичного мистецтва, чи зможе він творчо застосовувати набуті знання, чи буде орієнтуватися у складному світі сучасного мистецтва, залежить рівень його загальної і художньої освіченості, сформованості творчих якостей учителів музичного мистецтва.

Проблеми вдосконалення фортепіанної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва та готовність до творчої професійної діяльності – одні з найважливіших для педагогічної науки. Видатні українські педагоги А.Макаренко та В.Сухомлинський вважали одним із головних завдань у підготовці майбутніх педагогів – розвиток їхнього творчого потенціалу та педагогічної майстерності. Предметом наукових досліджень окреслена

проблема залишається і сьогодні. Відтак сутність підготовки майбутнього педагога до професійної діяльності зводиться до високого рівня їхнього професіоналізму, що забезпечується формуванням викладацьких умінь і навичок (О. Цокур), підготовленістю до виконання педагогічної діяльності з орієнтацією навчання на музичну профілізацію (О. Олексюк). Остання думка підтверджує, що метою підготовки студентів музичного мистецтва має стати «не тільки підвищення рівня, а й модифікація змісту музичної підготовки і площини формування музично-виконавської, мистецько-теоретичної та методичної компетентності» (О. Єременко). Тому компетентність студента музичного мистецтва є неодмінною умовою його становлення як фахівця, що успішно здійснює свою професійну діяльність.

Структуру і зміст компетенцій учителів музичного мистецтва з досвіду роботи авторів цього посібника можна сформулювати так: вільне володіння музичним інструментом та здатність його використовувати у навчальній та концертно-виконавській діяльності (проведення уроків у ЗЗСО, організація діяльності музично-творчих колективів, проведення різних просвітницьких заходів); наявність власної думки; реалізація оригінальних варіантів інтерпретації музичного твору; застосування набутих знань у концертно-виконавській практиці; виховання музичної культури як системи, що функціонує в результаті взаємодії підсистеми адекватного розуміння, оцінювання і відтворювання значень і смислів художнього твору.

Навчально-методичний аспект підготовки музично-педагогічних кадрів знайшов висвітлення у працях В. Веденської, Г. Падалки, С. Козлова, О. Ростовського, О. Рудницької, О. Щолокової, Г. Шевченко.

Педагогічна творчість у наукових дослідженнях розглядається як найважливіший критерій якісного становлення особистості вчителя сучасної школи, який виявляється, насамперед, у:

- соціальній потребі у творчій праці (Н. Кичук);
- у спрямованості на формування особистості студента як суб'єкта життєтворчості (З. Левчук);

– інтегративній якості особистості педагога, структурними компонентами якої є професійна спрямованість, професійне самоусвідомлення, професійне мислення, діагностична культура (З. Левчук);

– діяльності, пов'язаній із вивченням педагогічного досвіду, педагогічної майстерності вчителів, самопізнанням, саморозвитком, самовдосконаленням (І. Зязюн, Н. Кичук);

– удосконаленні педагогічних методів майбутнього фахівця (Т. Дорошенко, Н. Тимошенко);

– удоконаленні виконавського рівня майбутнього вчителя музичного мистецтва (Г. Алексєєва, Н. Згурська, Н. Чорна);

– художньо-естетичному розвитку студентів (І. Арановська, Л. Масол, Г. Падалка, О. Рудницька);

– здатності до музично-практичної та діяльності (Л. Баренбойм, О. Олексюк, Г. Падалка, Г. Родіна).

Отже, розуміння дослідниками педагогічної діяльності зводиться до творчої роботи педагога і студента у їхньому взаємозв'язку і взаємозалежності, результати якої ведуть до їхнього розвитку та саморозвитку.

При розв'язанні проблеми підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до педагогічної творчості формування його як творчої особистості є питанням першочерговим. «Творчий учитель, – за С. Сисоєвою, – це творча особистість із високим ступенем розвиненості мотивів, характерологічних особливостей і творчих умінь, що сприяють успішній творчій педагогічній діяльності, і яка внаслідок спеціальної професійної підготовки та постійного самовдосконалення набуває знань, умінь, навичок педагогічної праці, оволодіває уміннями формування творчої особистості студента у навчально-виховному процесі» [56].

Специфіка і значення проблеми удосконалення фортепіанної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва відображені у працях видатних майстрів фортепіанного мистецтва: О. Гольденвейзера, Й. Гофмана, К. Ігумнова, Г. Когана, К. Мартінсена, Г. Нейгауза, С. Фейнберга та ін. У цих працях піднімається комплекс питань методичного, теоретичного та психолого-педагогічного характеру. При цьому музичне виконавство розглядається як творчість, як єдине цілісне явище, що характеризується низкою загальних закономірностей, притаманних, за висловом Г. Когана, «усім видам художньої, а можливо, і взагалі розумової праці»[30,114].

Спираючись на розвідки видатних педагогів фортепіанного мистецтва та на особистий педагогічний досвід, маємо на меті висвітлити сучасні підходи до формування педагогічної майстерності, розвинення музично-творчого потенціалу студента у практиці інструментально-виконавської підготовки, що забезпечить успішність їхньої майбутньої діяльності, визначення ролі педагогічних задач та ситуацій у роботі зі учнями на практиці.

У методичних настановах наведені рекомендації, прийоми, способи і методи роботи, котрі мають універсальний діапазон впливу на формування студента, розвиток усього комплексу його здібностей та вмінь, які необхідні в майбутній мистецько-педагогічній діяльності.

Методичні настанови охоплюють наступне коло питань: формування естетичної культури майбутніх учителів; опанування індивідуальної навчальної програми; вивчення фортепіанних творів українських композиторів; підготовка студентів до педагогічної практики; вивчення творів дитячих фортепіанних альбомів українських композиторів; організація музично-просвітницької діяльності студентів.

Застосування методичних настанов у освітньому процесі ЗВО сприятиме його вдосконаленню основного музичного інструмента (фортепіано) як студентам, майбутнім учителям музичного мистецтва музично-педагогічних факультетів, факультетів мистецтв вищих навчальних закладів, так і викладачам.

РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Одним із аспектів демократичних перетворень, які відбуваються в нашому суспільстві, є гуманізація всіх галузей життя, суспільних відносин, що передбачає підвищення духовної культури людини, розвиток його творчого потенціалу.

Культура, з одного боку, акумулює результати творчої діяльності, а з іншого – формує якості особистості, розвиває її інтелектуальні та духовно-творчі можливості. За нашого часу на рівні буденної свідомості поняття «культурна людина» стало майже синонімічним поняттю «освічена людина»: культурне зростання особистості асоціюється, насамперед, зі здобуттям освіти як процесом набуття різнобічних і глибоких знань. Оскільки джерелом освіти є культура, то й змістом освіти має бути культура.

Характеристика вчителя як суб'єкта культури дозволяє конкретизувати головну мету педагогічної освіти: становлення вчителя як суб'єкта культури, формування його готовності до саморозвитку, що забезпечує інтеграцію у національну та світову культуру, перетворення у процесі освітньої діяльності соціокультурного досвіду людства у форму суб'єктивності. Суб'єктивність культури спрямовує освіту не тільки на залучення до культурного спадку, але й до формування вчителя як суб'єкта культури.

Спостереження над формуванням ціннісних орієнтацій студентства дає можливість зазначити, що вимоги до майбутнього педагога-музиканта зумовлюються соціальним замовленням суспільства на виховання гармонійно розвиненої, аксіологічно зорієнтованої, духовно багатой особистості. Отже, зростає роль нової соціально-педагогічної теорії, методологічними підвалинами якої є ідеї та принципи гуманізації, особистісної зорієнтованості, діалогізації, художньо-творчої активності та загальної культурологізації системи освітньо-виховної роботи з молоддю, збільшується значення сучасних тлумачень парадигмальних підходів до формування її орієнтацій на цінності культури, зокрема музичної.

Необхідно забезпечити ефективний процес формування музичної культури, розвиток ціннісних музичних орієнтацій майбутніх учителів.

Стрижнем і ядром культури є система цінностей, що її визначають як певну формацію важливих для людини смислових комплексів – функцій цінностей, які можуть бути регулятивними принципами соціокультурної діяльності, поведінки і творчості особи. Музичні цінності розглядаються як художньо-естетичний і соціокультурний феномен, що існує в діалектичному відношенні «суб'єкт – об'єкт», відображаючи суспільне покликання й особистісне призначення музичної культури в її значущих функціях.

Студентська молодь є благодатним базисом для засвоєння духовних надбань суспільства. Вища музична освіта – інструмент у формуванні естетичних ідеалів і цінностей майбутніх учителів музичного мистецтва, їхнього художнього мислення, системи спеціальних знань і поглядів, практичних навичок. Саме у цьому середовищі формуються світоглядні принципи особистості й визначається культурний рівень, що мають стати її професійною рисою.

«Почуття світу неможливо без розуміння і переживання музики, без глибокої духовної потреби слухати музику. Без музики важко переконати людину, яка вступає в світ, у тому, що людина прекрасна, а це переконання є основою емоційної, моральної, естетичної культури», – так писав видатний педагог В. Сухомлинський [71, 172].

Найбільш оптимальним можна вважати індивідуальне музичне виховання та навчання. Воно має усі умови для формування духовності особистості, формування професійної культури, виховання, розширення та поглиблення якості емоційної сфери, виховання індивідуальності, розвитку художнього та критичного смаків.

Враховуючи досвід групування конкретних компонентів естетичної культури молоді, можна виділити три рівні сформованості орієнтацій майбутніх педагогів-музикантів на цінності музичної культури:

– перший рівень (вихідна орієнтація) – «суб’єктивно-інтуїтивний»; значну роль у суб’єктивних перевагах та орієнтирах молоді особи відіграють лише ті музичні жанри, напрямки і стилі, на яких сформувався її інтерес до певного пласту музичної культури;

– другий рівень (проміжна орієнтація) – «суб’єктивно-еталонний». На цьому рівні студенти ще повністю не оволоділи досить усвідомленими, об’єктивними і стійкими критеріями оцінки, адекватного переживання і розуміння музичної культури, хоча й близькі до цього. Молодь оперує установками лише на окремі зразки – еталони того чи іншого музичного жанру або стильового напрямку;

– третій рівень (оптимальна орієнтація) – «суб’єктивно-об’єктивний». Особа має стійкі жанрово-стилістичні уявлення, оволоділа системою музично-естетичних цінностей за допомогою розвинутого естетичного почуття й інтелекту, глибоко усвідомлює ціннісні аспекти, багатство художньо-образного змісту музичного мистецтва і об’єктивно ставиться до його вартісної оцінки, активно-творчого засвоєння.

Орієнтації майбутніх педагогів на цінності музичної культури формуються з урахуванням таких соціально-педагогічних умов: зорієнтованість студентів на відтворення та розвиток музичних цінностей узагальнозначущих ракурсах національної та світової культури; творче ставлення до використання у музичному вихованні й художній освіті молоді сучасних парадигмальних підходів; активізація розвитку, розширення та збагачення аксіологічних орієнтирів студентів на основі включення їх у творчу соціокультурну діяльність.

Ціннісна орієнтація студентів, їхня духовна культура виявляється у такій послідовності:

1) формування естетичної свідомості (від почуттів до ідеалів) як форми ціннісних орієнтацій індивіда;

2) виховання естетичних здібностей і здатності до художньо-образного мислення, сприйняття і оцінки музичних явищ як діяльнісно-творчої сутності суб'єкта;

3) розвиток естетичних смаків, установок особи на цінності музичної культури.

Реалізуючи умови педагогічного керівництва процесом формування орієнтацій майбутніх педагогів-музикантів на цінності культури і спираючись на основні принципи сучасної психолого-педагогічної науки, визначені головні соціально-педагогічні закономірності активізації цього процесу:

- 1) освітньо-виховні,
- 2) соціально-рольові,
- 3) психолого-педагогічні,
- 4) соціально-культурологічні,
- 5) дидактично-методичні,
- б) програмно- організаційні.

Тривожною ознакою сьогодення є руйнація єдиного середовища функціонування музичного мистецтва: різке розмежування його на прикладну сферу шоу-бізнесу й академічну музику. У наш час ми спостерігаємо глибоку суперечність між потенційною цінністю музичного мистецтва у всьому його обсязі й актуальною значущістю для більшості лише тієї її частини, яка належить до категорії «легкої». Недостатня увага до цієї проблеми призвела до значного відставання естетичного виховання молоді, до втрати вагомих духовних цінностей. Сучасні шоу, гала-концерти, фестивалі вражають своєю масштабністю і низькою культурою. Це, на перший погляд, є начебто благородною метою – охопити більше людей музично-культурним заходом. Якщо ж подивитися на кінцевий результат, то виходить усе навпаки. Людина як індивідуальність губиться в цьому шаленому океані диму, шуму та спецефектів. Вона підпадає під психологічний вплив і в ній виникає «синдром стадності», де знівельовано риси, смаки, почуття, культура. Виникає соціальна прірва між широкою можливістю впливу музичного мистецтва на формування ціннісних орієнтирів молоді та якістю роботи з пропаганди найкращих зразків світової

музичної культури, яку повинні здійснювати кваліфіковані фахівці.

Тому формування музичної культури студентів набуває ідеологічного й політичного значення. Які ж шляхи розв'язання цієї проблеми? Як буде існувати музичне мистецтво в сьогоднішній комунікативній ситуації? Чи зможе професійна освіта протистояти навалі масової поп-культури? Ці складні питання вирішуються непросто. Питання формування музичної культури мають соціальний, методологічний, пізнавальний, виховний, творчий аспекти. По-перше, світова спрямованість на гуманізацію та гуманітаризацію суспільства й освіти, що поєднує пріоритет загальнолюдських цінностей з цінностями культури. По-друге, конфліктність ситуації, коли зниження рівня масової культури починає гальмувати суспільний розвиток і суперечити зростанню вимог до самореалізації особистості, без якої неможливо будувати громадянське суспільство. По-третє, активність реформування у галузі культури, що свідчить про загострення соціокультурних процесів на сучасному етапі еволюції людини.

Усі ці тенденції взаємопов'язані: особистість, освіта, культура, суспільство, – ланки єдиної системи. Зміни в одній ланці змінюють як ціле, так і відносини між його складовими. Наприклад, «ідея перенесення акценту із засвоєння культури на самореалізацію особистості в культурі» [7, 14] суттєво впливає на реформування освіти, зміст виховання, взаємовідносини між суб'єктами педагогічного процесу. Адже активність у самореалізації потребує від особистості: усвідомлення своїх можливостей, що є головним завданням виховання; пошуків власних форм включення в культуру – провідного завдання освіти; готовності до творчості – найактивнішої дійової форми буття людини та співіснування її з соціумом.

Дослідження видатного психолога Л. Виготського в галузі музичного сприйняття доводять, що музичне сприйняття завжди індивідуальне і суб'єктивне. Якщо студент не підготовлений до адекватного чуттєвого сприймання і переживання музичних творів, якщо в нього не розвинений ні музичний, ні критичний смак, він буде споживати ту музичну «продукцію», яку йому пропонує мода, вулиця, тобто музика буде справляти на нього

негативний вплив [18, 112].

Тому завдання, які постають саме перед вчителем музики, стають все більше складними і відповідальними. Суспільство, яке має бажання піднятися на вищий щабель свого розвитку, будувати демократичну державу з розвиненою економікою, повинно серйозно ставитися до виховання у підростаючого покоління саме професійної культури, глибокої духовності та творчого потенціалу за допомогою музичного мистецтва, його індивідуалізації. А вчитель музики повинен бути весь час у пошуках таких форм навчання та виховання, завдяки яким усі ланки естетичного процесу зіллються в єдиний потік становлення людини. «Знання тільки тоді стають знаннями, коли вони емоційно пережиті» [73, 23]. І саме музичне виховання цьому сприяє як найбільше.

Дійсно, музика – найскладніший для вербального і найбільш доступний для емоційного пізнання вид мистецтва. Тому вчителі намагаються залучити більш наочні (візуальні, понятійні тощо) для сприйняття види мистецтв, щоб якимось чином допомогти дітям зрозуміти і пережити музичні твори, забуваючи про ту істину, що музиці треба вчити музичними методами, оскільки музичне переживання – завжди є емоційним переживанням тих настроїв і почуттів, які закладені у твір композитором і які неможна пережити жодним іншим шляхом (ні візуально, ні вербально). Студентів треба вчити розуміти і переживати власну звукову інформацію, яка є будівельним матеріалом музичного мистецтва. У такому разі ми зможемо формувати емоційну сферу індивіда, а через неї – високодуховну особистість (добру, творчу, з повагою до людини, до свого народу).

Відповідно до завдань, які стоять перед школою щодо виховання духовності особистості, вища школа повинна готувати і вчителя музики відповідного рівня. Крім музичної професійної підготовки вчитель музики повинен мати глибокі знання з вікової і музичної психології, володіти методами індивідуалізації навчання в будь-яких умовах: клас, індивідуальні заняття, різновікові групи тощо.

Г. Нейгауз нагадував, що геніальної музичної обдарованості і піаністичних даних недостатньо для професійного зростання – необхідною

складовою успіху є постійне вивчення творів художньої літератури, живопису, скульптури, глибоке і проникливе ставлення до самого життя. Тому треба пам'ятати, що розвиток творчої особистості, формування професійної культури неможливе без глибокого вивчення та проникнення у спадщину світової культури: поезії та музики, природи та музики, живопису та музики, театру та музики [43, 112].

Формування педагогічної культури неможливе без формування у молоді національної свідомості та культури. Тому педагогічна теорія та практика в нашій державі повинна мати яскраво виражений національний характер. Підключення до національної культури дозволяє усвідомити свою національну емоційну приналежність і своє глибоке культурне коріння. Сучасна світова й українська музика має стати складовою музичної культури студентів. Спілкування з нею вдосконалює фахову підготовку вчителів музики, включає їх у контекст сучасного мистецтва, допомагає адаптуватися в культурному середовищі й досягти нових реалій суспільного життя.

Отже, проблеми формування музичної культури майбутніх учителів музичного мистецтва є частиною більш загальної проблеми розвитку духовності особистості й суспільства. Формування орієнтацій на цінності музичної культури є перспективним регулятором соціокультурної активності студентів. Через засвоєння особою справжніх музичних цінностей досягається цілеспрямоване формування її суспільно значущих властивостей. Насамперед, соціального і соціокультурного самовизначення. Посилення культурної домінанти в освіті сприятиме розвитку мислення студентів, їхньої професійної впевненості, підвищення загального духовного рівня суспільства, що надають змогу нашій країні посісти належне місце серед європейських держав.

Особливої уваги у розвитку духовної культури майбутнього учителя музики слід приділити естетичному сприйняттю музичних творів. Слухання музики – це найважливіший аспект музичного виховання студентів, оскільки без нього не може здійснюватися жодна музична діяльність, у тому числі і навчання музики. Завдяки різноманітності методів і форм знайомство із творами різних жанрів і композиторів сприяє розширенню музичного світогляду

студентів, виховання у них музичного смаку. У процесі слухання формуються навички музичного мислення, уміння емоційно та свідомо сприймати музичну тканину, яка весь час перебуває у розвитку, накопичується музично-слуховий досвід.

Б. Асаф'єв, який приділяв багато уваги проблемі викладання музики у школі, писав про те, що «спостереження музики передусім веде до загострення слухових вражень, отже, до збагачення нашого життєвого досвіду та нашого знання про світ через слух» [4, 399].

Часто процес слухання музики організовується молодими вчителями формально: без урахування вікових і психологічних особливостей дітей, з фрагментарними відомостями про твір. Унаслідок цього не виникає живого контакту з дітьми, їхньої зацікавленості, захопленості музикою і, у підсумку, не реалізується достатньою мірою їхній музичний та емоційний розвиток. Тобто процес слухання музики не перетворюється на процес сприйняття.

При вирішенні завдання активізації навчальної діяльності велика роль належить учителю. Як для загального музичного розвитку, так і для розвитку окремих музичних здібностей одним із найважливіших завдань викладача в роботі зі студентами є визначення сформованості їхнього музично-слухового багажу й опора як на нього, так і на досвід їхніх емоційних вражень, та емоційно-естетичний розвиток, який досягається в наслідок розвитку музичного сприйняття. Мистецька діяльність – специфічний вид діяльності, основу якої мають складати позитивні емоції. Завдання викладача – не руйнувати емоційно-естетичну атмосферу заняття.

Розвиток у студентів здатності до сприйняття естетичних властивостей форми художнього твору передбачає створення певних умов. Важливо враховувати, що студенти з різною підготовкою, з різною естетичною реакцією будують власні художньо-структурні узагальнення на різних рівнях сприйняття, по-своєму охоплюють формотворчі зв'язки, їх взаємопроникнення. Отже, піклування про емоційне забарвлення сприйняття не може оминати опору на індивідуальні властивості художнього ставлення студента до музики.

Важливою умовою розвитку у студентів естетичних орієнтирів сприйняття

музичної форми слід визначити первісну орієнтацію їхньої уваги на осягнення краси звуку, інтонації, мелодії, і вже потім на з'ясування художнього навантаження, поступово переростати в узагальнення мовно-стильових, жанрових характеристик творчості композиторів, певної школи та художнього напрямку.

Музичне сприйняття припускає наявність у людини певних музично-естетичних здібностей, навичок і знань, які дозволяють об'єктивно-творчо сприймати втілені в музичних образах явища навколишньої дійсності, відтвореної у музичній образності, на основі загально-художнього освоєння засобів художньої виразності.

Становлення естетичних критеріїв у студентів передбачає не тільки широке, а й багаторазове сприймання музики на слух. При такому підході розширюється коло охоплених в естетичній свідомості деталей, непомічене раніше стає очікуваним, бажаним. Повторюваність слухання тих самих творів активізує процес охоплення характерних ознак стилю, робить більш рельєфним сприйняття конкретних деталей. Разом з тим, у студентів зберігається невимушеність естетичних переживань, їх безпосередність, оминається сухий академізм у сприйманні.

І звичайно, прогрес у розвитку музичного сприйняття безпосередньо залежить від розвитку музичних здібностей. Правильно організований процес систематичного слухання музики сприяє розвитку музично-художнього слуху, музично-естетичних здібностей. Прослуховування музики має ще й ті переваги, що дає змогу не тільки охопити велику кількість творів певного композитора і тим самим розширити діапазон музично-естетичних переживань формотворчих структур, а й співвіднести індивідуальні особливості сприймання студента із музично-естетичними цінностями музичного репертуару. Так, наприклад, уважне спостереження викладача за слухацькою реакцією студентів дозволяє вловити майже непомітні, а іноді навіть і неусвідомлені студентами власні естетичні уподобання і враховувати їх у подальшому педагогічному процесі.

Робота над стильовими особливостями композиторської творчості

зумовлюється не лише необхідністю професійно-фахового заглиблення в особливості художнього почерку композитора, а й тим впливом на активізацію естетичного переживання, яке може справити тільки практично-творча робота над музичним твором. Відчуття естетичних достоїнств музики, що виникає під пальцями, підносить на вищий щабель її сприйняття, відкриває студентам шлях до осягнення не тільки поверхових, а й внутрішніх глибинних ознак краси художньої форми. При виконавському опрацюванні естетичні переживання окремих художніх структур та їх деталей доповнюються проникненням у їх взаємозв'язок, у цілісність композиторського стилю.

Важливою професійною якістю вчителя повинно бути вміння володіти музичним інструментом на високому професійному рівні. Емоційно-образне, почуттєве осягнення музики повинно бути у своїй основі первісним. Тобто професійною якістю вчителя музики повинне бути вміння спрямувати фантазію, пам'ять, силу уяви студента, залучити до участі у сприйнятті музики асоціативну сферу його мислення шляхом раціонально-логічного підходу.

Словесна характеристика музичного твору є одним із найважливіших інструментів у навчанні музики. Цей метод дозволяє перейти від пасивного сприйняття до активного слухання, сформувати у студента ставлення до музики як до емоційно-змістовної мови, а не як до суто акустичного явища. Розуміння слухачем виражальних можливостей музики, закономірностей музичної мови підносить музичне сприйняття до рівня художнього спілкування з музикою. Учитель музики повинен однаково професійно володіти як музичною, так і вербальною мовами. Тоді у дітей будуть розвиватися не тільки музичні здібності, а й образне мислення, збагатиться мова, з'явиться культура спілкування.

Надати учням можливість зрозуміти мову музики, знайти у ній ті виражальні й зображальні моменти, які є найбільш цікавими та привабливими для особистості дитини і співвідносяться з її особистим досвідом – ось основне завдання майбутнього учителя музичного мистецтва у школі. Раціонально-логічний шлях пізнання музики не лише не менш важливий, ніж емоційно-почуттєвий, а й необхідний для повноцінного

естетичного сприйняття музики. Мовна характеристика музичного твору допомагає опанувати емоційну сутність музичного образу. Тут головне завдання вчителя музики – навчити розуміти виражальний зміст певних засобів, дати логічне уявлення про особливості музичної мови як вираження почуттів.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ОПАНУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ НАВЧАЛЬНОЇ ПРОГРАМИ СТУДЕНТІВ

Курс «Основний музичний інструмент» орієнтований на підготовку вчителя музики всебічно розвинутого, озброєного новітніми методами навчання та виховання, здатного формувати художньо-естетичні смаки та ідеали підростаючого покоління засобами музичного мистецтва.

Підвести студента до розуміння важливості професійного опанування фортепіано та якнайкращого оволодіння фортепіанною літературою – конкретна й доступна мета освітнього процесу засвоєння курсу «Основний музичний інструмент (фортепіано)».

У вишій школі процес навчання складається індивідуально, що відповідає завданням виховання студента, відображає його індивідуальні особливості, фахову та загальномузичну підготовку студента. Її складання – процес творчий, від якого залежить подальший розвиток навчання та виховання студента.

Індивідуальний робочий план містить різні за стилем, формою, фактурою, музичні твори різних жанрів (поліфонічні твори, твори великої форми, різнохарактерні п'єси, етюд, гама та твори для роботи над шкільним і дошкільним репертуаром). В індивідуальному плані для музичного розвитку студента необхідно використовувати твори для читання з аркуша, для ескізного вивчення, ансамблеву музику. Усі ці твори повинні відповідати навчально-методичним та художньо-естетичним вимогам у процесі виховання музиканта-професіонала.

Індивідуальна робоча програма має відповідати технічним та художнім можливостям студента з тим, щоб на кожному етапі свого навчання студент був спроможний упевнено оволодіти стилістичними особливостями музичного твору, різними прийомами звуковидобування, музичного ритму, музичного слуху, музичного мислення, музичної пам'яті.

В індивідуальний план кожного студента треба включати твори класичної та сучасної музичної літератури, твори сучасних українських композиторів,

які потребують наполегливої роботи над передачею нового образного змісту й оволодіння новими прийомами та засобами піаністичної виразності

Небезпека втомі з'являється не тільки при довготривалому, безперервному тренуванні, але й при одноманітному музичному матеріалі. Тому програму бажано складати так, щоб вона охоплювала кілька творів різного стилю, які при вивченні знаходилися б на різних етапах розбору. Ступінь різноманітності програми визначається сприятливістю, здібностями студента й кількістю часу, який відводиться для занять. Уміння підібрати для кожного студента найкращий музичний репертуар – важливий показник педагогічної майстерності.

При складанні програми для кожного студента мають бути враховані принципи педагогічної доцільності: доступність викладання, лаконізм, закінченість форми, досконалість інструментального втілення. Важливо, щоб вона була різноманітна за стилями та жанрами: поряд зі складними творами, які потребують розумового та фізичного напруження студента, які швидко можуть бути вивчені. У процесі роботи з більш обдарованими студентами, що задані твори занадто легкі для нього – адже викладач завжди може поставити більш високі художні вимоги перед виконавцем. І навпаки, коли у студента у програмі є складні твори, тоді викладач зобов'язаний знизити вимоги до якості виконання.

У програмах ЗВО надаються вимоги до всіх курсів: кількість творів та репертуарний список (поліфонічні, твори великої та малої форм, етюди). Кожен із цих творів повинен бути різноплановим. Наприклад, коли потрібно вивчити три поліфонічні твори, можна взяти в програму інвенції Й. Баха, окремі частини його французьких чи англійських сюїт, або окремі поліфонічні п'єси. Дуже важливо як для загального музичного розвитку, так і для професійного зростання, вивчати, наприклад, французькі сюїти Й. Баха повністю. Не обов'язково вчити їх одразу всі. Тут важлива спрямованість викладача та студента на оволодіння сюїтою як циклічною формою. Так, в одному навчальному році можна вивчити арію, куранту, менует, у наступному – алеманду, сарабанду та жигу, а потім об'єднати всі танці. Виконання сюїти у

класі та на концерті принесе велику користь студенту. У збірці «Маленькі прелюдії та фуги» Й. Баха є і прелюдії, і фугети, і фуги, котрі можна грати і як самостійні твори, і як об'єднані в цикл. Циклічна форма цієї збірки є обов'язковою сходинкою до вивчення та виконання «ДТК» прелюдій і фуг Й. Баха.

Особливу увагу в роботі зі студентами потрібно приділяти творам великої форми: варіаціям, рондо, сонатинам, сонатам, концертам, сюїтам. Працюючи над формою та змістом сонатного алегро, викладач пояснює студентові будову сонатного алегро: у кожному окремому епізоді треба звертати увагу на своєрідність структури твору. Так, наприклад, викладач повинен пояснити студенту, що реприза не є звичайним повторюванням експозиції, що вона синтезує розвиток та є закінченням усього твору. Важливо встановити нові риси звучання головної та другорядної партії, вирішити, який образ має більше значення та проаналізувати всі зміни, котрі відбулися в репризі. У сонатах та сонатинах частіше за все виконуються окремі частини (перші, іноді середні та фінал). Шкода, що багато викладачів обмежуються лише окремими частинами сонатного циклу, не поєднуючи їх у єдине ціле.

Іноді на практиці трапляються ситуації, коли студент вивчає кожен частину сонатного циклу, але не об'єднує ці частини, тому що викладач не поставив перед ним таке завдання. А подібне завдання для студента – виконати всю сонату – буде цікавим та новим, буде сприяти його музичному розвитку.

При виборі п'єс малої форми необхідно звертати увагу на те, щоб кілька з них були співучого характеру та надавали можливість попрацювати над виконанням кантילени, звуковидобуванням і педалізацією. Важливо потурбуватися і про різноманітні етюди, вести систематичну роботу над основними видами фактури, аплікатури, різними видами техніки. Крім етюдів інструктивного характеру у план необхідно включати також етюди-п'єси.

Навчальний план ВНЗ передбачає самостійне вивчення студентами декількох творів за рік. На старших курсах ці твори виконуються на семестрових

і Державних екзаменах.

Безумовно, п'єси підбираються такі, щоби студенти змогли з ними впоратися: труднощі твору повинні відповідати їх виконавським можливостям. Прослуховування самостійно підготовленої програми може проводитися як залік: усі слухають один одного, обговорюють гру виконавця. В обговоренні беруть участь виконавці, слухачі та їх викладачі. Користь від такого роду роботи безумовна: підготовка до виступу вимагає від студента підключити свій творчий потенціал при самостійних заняттях, а жвава дискусія після виступу навчить його переоцінювати, переосмислювати багато чого у своїй роботі, допоможе краще врахувати недоліки, критично поставитися до власного виконання та виконання товаришів.

Кожний педагог, продумуючи навчальний план для свого студента на семестр, має зробити його максимальним у всіх відношеннях, надаючи простір для самостійної діяльності студента. Не слід вимагати від студента ідеальної завершеності твору, що вивчається. Краще довести твір до рівня добротного виконання, залишити його, але звернутися до нього ще один раз. Г. Нейгауз зауважував, що в такому разі «кількість переходить у якість» [43, 96].

Важливо складати індивідуальні плани з подальшою перспективою всього періоду навчання, щоби студент вивчив якнайбільше різноманітних творів, написаних у різних стилях, жанрах та формах, у тому числі й у циклічних.

2.1 Вивчення програмних творів українських композиторів у підготовці студентів до практичної діяльності

Стратегічною основою освітянської політики націй, які пильно дбають про свою потужність і прогресивний розвиток у всіх галузях у сьогоденні і майбутньому, є виховання у підростаючої особистості такого плану власної духовної позиції, у якій знаходить інтегрований вияв засвоєння особистістю ментальності, духовних цінностей, культури своєї нації на глибинному рівні – на рівні емоційного ототожнення, своєї самосвідомості з даними духовними цінностями, культурою. Це породжує і розвиває почуття етнічної ідентичності –

глибину, емоційну основу національної самосвідомості. Стрижень цього почуття утворює любов до нації, її культури, природи, в оточенні якої вона живе.

В умовах національно-культурного відродження важливим чинником музично-естетичного виховання студентів є осмислення та використання кращих надбань національної музичної культури, духовності рідного народу, його національних традицій і звичаїв. Це сприяє успішному формуванню у молоді національної самосвідомості.

Вітчизняні освітні і виховні традиції, родинна і шкільна, вузівська і соціальна педагогіка є важливими й невід'ємними компонентами української культури. Національна культура, усі її складові є визначальною формою історичного буття, багатогранної життєдіяльності народу, передачі освітньо-виховного досвіду в різні періоди історичного розвитку – минулого, сучасного, майбутнього.

Особливої актуальності набуває проблема реалізації естетико-виховного потенціалу української музики при практичній роботі студентів на уроках музики в загальноосвітній школі. Педагогічна доцільність її використання обумовлюється художньою довершеністю, самобутністю музичної мови, національно-стильовими та жанровими ознаками.

Формування у молоді національної свідомості та самосвідомості свідчить про те, що педагогічна теорія і практика в нашій державі повинна мати яскраво виражений національний характер.

Лише в такому разі закономірності, принципи навчання і виховання, підходи, ідеї у процесі їх реалізації набувають соціально-етнічного наповнення. Завдяки цьому інформація, навчальний матеріал, ідеї та закономірності навчально-виховного процесу набувають таких форм, які стають для студентів доступними, глибоко сприймаються, осмислюються ними.

Грунтовне пізнання кожним майбутнім вчителем багатогранної та цілісної рідної культури є могутнім джерелом, яке живить життєдайними соками свідомість, духовність, підносить її на вищий інтелектуальний щабель. Стрижень змісту освіти і виховання мають складати відомості про українські національні пріоритети – найвидатніші здобутки культури, мистецтва, досягнуті його

народом, його представниками у різних сферах і галузях життя й діяльності. Необхідно прагнути, щоб майбутній учитель помічав у змісті культури, мистецтва, традиціях, самобутні риси українського національного характеру.

Педагогічний підхід є важливим у реалізації такого суттєвого компоненту фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва як опанування музично-педагогічного доробку українських композиторів. Для цього необхідно оцінювати спадщину українських композиторів, здійснивши об'єктивний професійний аналіз їх художніх і методичних аспектів, визначати більш ефективні можливості використання кращих музично-педагогічних джерел у національному музично-естетичному вихованні студентів. Вивчення джерел української музично-педагогічної спадщини у процесі фахової підготовки може здійснюватись успішно за умови управління цим процесом викладачем при активній ролі студента.

Зміст організаційно-педагогічної діяльності, пов'язаної з управлінням процесом опанування творів українських композиторів, складається з таких компонентів:

1. Організація практичної діяльності, через яку здійснюється формування системи загальнопедагогічних професійних умінь (комунікативних, організаційних, контрольних-оцінних, дослідницьких).
2. Організація виконавсько-інтерпретаційної діяльності, у процесі якої набувають розвитку спеціальні музичні уміння – інструментального та вокального виконання, ансамблевої гри.
3. Формування ціннісних орієнтацій студентів, осмислення професійних якостей, формування потреби в оволодінні джерелами української спадщини.
4. Організація творчої діяльності студента, у процесі якої створюється можливість реалізації творчого потенціалу кожного, виконання задуму на високому професійному рівні.
5. У сфері саморегуляції формування незалежних поглядів, суджень, підходів у тлумаченні матеріалів спадщини, свободи вибору при визначенні творчих завдань і засобів їх вирішення, контролю результатів своєї діяльності.

Для забезпечення ефективності процесу успадкування джерел української

музики пропонується дотримуватися певних організаційно-методичних умов:

- організація процесу успадкування в контексті майбутньої професійної діяльності;
- цілеспрямована орієнтація на формування професійно-значимих якостей особистості майбутнього учителя;
- створення організаційної системи, яка охоплює структуру змісту навчального матеріалу, пізнавально-практичну діяльність студентів.

У доборі творів українських композиторів для вивчення важливе значення має зацікавлене ставлення як студента, так і самого викладача до цих творів, уміння правильно визначити мету, зміст, форму та послідовність етапів роботи із джерелами. Відбирати твори пропонується за такими критеріями:

- відповідність змісту творів цілям і завданням музично-виховної роботи, враховуючи освітнє, виховне значення твору;
- можливість використання студентами музичного та методичного матеріалу спадщини у своїй навчально-професійній діяльності, а саме під час індивідуальних занять зі спеціального інструмента ансамблевої гри, а також на педагогічній практиці, у позакласній роботі;
- перспектива формування засобами спадщини професійно- особистісних якостей студентів, їх фахових знань та умінь.

Українські композитори розуміли завдання музичного виховання молодого покоління і тому зверталися до створення української дитячої музики. Найкращі майстри дитячої музики для дітей створювали її, звертаючись до неї, в найбільш зрілий період своєї творчості. У дітях вони бачили майбутнє свого народу. Так, у 20-х роках із метою покращення ситуації з музичною літературою для дітей, зокрема фортепіанною, уряд створив комісію, до складу якої увійшли професори – Г. Беклемішев, В. Золотарьов, Л. Ревуцький. Це була перша в республіці колективна редакторська комісія, головне завдання якої полягало в підготовці сучасного українського фортепіанного репертуару. в якому проявилось тонке розуміння композиторами дитячої психології і глибоке знання педагогічних завдань.

Ваговим доробком сучасних українських композиторів є фортепіанна спадщина, до якої увійшли твори різних жанрів із яскравими, неповторними образами. Фортепіанні твори Л. Ревуцького, В. Косенко, Б. Лятошинського, І. Шамо давно займають чільне місце у програмах мистецьких програмах ЗЗСО.

Відроджуючи національну школу, окрему увагу слід приділяти фортепіанній музиці тих композиторів, творчість яких звернена до дитячої аудиторії. Такими композиторами, як Ж. Колодуб, В. Бібік, О. Костін, В. Сільвестров, В. Птушкін, М. Заморокко, М. Жербіна створено багато чудових творів, де звучать нові сюжети та яскраві образи і є зв'язуючою художньою ланкою між музикою і близьким дитині світом ігор, переживань, почуттів.

Відомий педагог-музикант Н. Ветлугіна зазначає: «Музичні образи спонукають дитину до співпереживання і примушують замислитися над тим, про що музика розповідає, дитина сприймає не лише музичні звуки, красу і гармонійність їх сполучень, а й намагається зіставити все це з чимось реальним» [16, 25]. У цьому плані твори, написані саме для дітей, демонструють не лише розуміння композитором дитячої психології, а й майстерне володіння засобами музичної виразності.

Отже, завдання вчителя полягає в тому, щоб виховати у студентів розуміння художнього змісту фортепіанних п'єс для дітей та дати їм уявлення про особливості музичної мови, розвинути інтерес, ініціативу, прищепити навички самостійного, творчого підходу до процесу ознайомлення з музичними творами.

У програмі з дисципліни «Основного музичного інструмента (фортепіано)» закладено вивчення творів українських композиторів для дітей. Матеріал студенти можуть застосувати на практиці та у подальшій роботі з дітьми. Тому особлива увага спрямована на добір творів, що відповідають художньо-педагогічним вимогам та віковим особливостям дітей.

Але програма – це не догма, вона постійно збагачується новими творами сучасних композиторів, які демонструють не лише власне розуміння дитячої психології, як особливостей світосприйняття дитини, а й майстерне володіння відповідними засобами музичної виразності. Л. Толстой сформулював закон

впливу мистецтва так: «Захоплення лише тоді досягається, якщо художник знаходить ті безмірно малі моменти, з яких складаються мистецькі твори» [75, с. 15]. Саме цей закон залучення необхідних засобів (у тому числі програмності) використовують композитори, створюючи численні твори для дітей.

Важко переоцінити пізнавальну цінність програмових творів для вивчення студентами у процесі музично-інструментальної підготовки. Вони впливають на їхню асоціативну сферу за допомогою методів порівняння, опору на життєвий досвід. Для цієї музики характерне використання музично-виражальних засобів (композиторських прийомів), що допомагають майже зорозово побачити чи пережити той чи інший музичний образ, сюжетну лінію, програму. Тут головне завдання вчителя полягає в тому, щоб навчити розуміти виражальний зміст певних засобів, дати логічне уявлення про особливості музичної мови як вираження почуттів.

Головна функція музики – безпосередній і сильний вплив на емоційно-почуттєву сферу слухача. Саме ця обставина дозволяє характеризувати музику як мистецтво виражальне та зображальне водночас. Конкретна сюжетно-предметна лінія, близька за своєю програмою до світу дитини, а відповідні музично-виражальні засоби надають програмній музиці особливої сили художнього впливу. І тому на заняттях з основного музичного інструмента (фортепіано) у роботі зі студентами може бути використана ціла низка конкретних музичних творів для дітей, що дають змогу провести між ними певні тематичні паралелі. Так, можна говорити про характерність, подібність обраних композитором музично-художніх засобів, змісту, характеру твору.

Тематичний спектр програмних творів, створених композиторами спеціально для дітей, надзвичайно широкий. Тут ми знайдемо і твори, які відображають картини природи: «Ранок у лісі» І. Шамо, «Зимовий ранок» С. Яхніної, «Райдуга» М. Степаненко, «Ранок» та «Біля озера» О. Самонова; твори, присвячені дитячим іграм: «Скакалочка» В. Косенка, «Дражнилки» та

«Ляльковий танок» М. Степаненка, «Карусель» Ж. Колодуб; спектр дитячих настроїв: «Образили» М. Степаненка, «Щасливе дитинство» та «Весела гра» М. Осокіна, «Гумореска» М. Сільванського, «На прогулянці»

Л. Грабовського.

У процесі розбору твору необхідно спиратися на визначений план:

1. Загальна характеристика твору.
2. Основні зображальні моменти.
3. Використані музичні виражальні засоби, що допомагають розкрити художній зміст твору.

Дуже ефективний прийом, який сприяє музично-художньому та естетичному розвитку студента – це розбір творів різних композиторів, які схожі за своєю художньою програмою. Можна навести приклад двох таких п'єс, де музично-естетичний розвиток студента здійснюється на підставі застосування порівняльної характеристики творів В. Кікта «Пурхаючий метелик» з циклу «Березовий ріжок» та В. Косенка «За метеликом». В обох п'єсах картина природи звучить прозоро, легко, сонячно. Цьому сприяє мажорна тональність, застосування верхнього регістру, пастельна динаміка, стрімкість руху. Звучання фігурації зі швидких шістнадцяток асоціюється услухача з мерехтливими рухами крилець метелика, нагадує його швидкий, метушливий політ.

Але якщо у В. Кікта цей політ безупинний від початку і до кінця п'єси, то у В. Косенка рух чергується з короткими зупинками. Метелик ніби перериває свій політ, присідаючи на квітку й знову злітає, летить, кружляє. Усе це необхідно мати на увазі в роботі над п'єсами.

Прикладом роботи над музичним твором за принципом аналогії може бути порівняльна характеристика таких п'єс: «Ранок у лісі» І. Шамо та «Зимовий ранок» О. Самонова. Обидві п'єси зображують ранній світанок, де авторські музичні виражальні засоби дуже точно передають цей настрій тим, що обидві п'єси написані в мажорі. Треба звернути увагу студента на використання композиторами прийомів чергування тонічних акордів широкими інтервальними ходами мелодії, що передає широту сфери, спокою.

Цей перелік порівняльних характеристик п'єс, схожих між собою за настроєм, сюжетно-зображальним змістом, можна продовжити іншими численними творами для дітей, спрямованими на пробудження їхньої творчої

фантазії.

Тематичний спектр програмних творів надзвичайно широкий. Завдання викладача при роботі зі студентами полягає не лише в тому, щоби широко використовувати всю наявну літературу цього жанру, але й систематично підходити до роботи над нею. Для цього, аналізуючи твір, необхідно приділяти увагу акцентуванню всіх виражальних моментів, композиторських прийомів, які служать відтворенню того чи іншого музичного образу, сюжетної лінії.

Отже, вивчення програмних творів дитячої музичної спадщини українських композиторів має велике значення. Важко переоцінити пізнавальну цінність. Тим більше, що процеси пізнання життєвих явищ відбуваються шляхом музичних вражень, тобто безпосередньо через емоційну сферу дитини, що робить їх найбільш емоційно насиченими, а відтак, глибокими та повними. Тому вивчення музики українських композиторів або виконання цих творів на концертах, лекціях-концертах, потребує загальної словесної характеристики твору, пошуку цікавих, образних, яскравих літературних аналогів. Мовна характеристика музичного твору допомагає опанувати емоційну сутність музичного образу. Тому головне завдання вчителя – навчити розуміти виражальний зміст певних засобів, дати логічне уявлення про особливості музичної мови як вираження почуттів. Яскрава образність, відповідність музичних виражальних засобів програмі творів, відображеній у назві, калейдоскопічність і водночас тематична єдність музичних образів – усе це створює сприймання музики ґрунт для живого, емоційного сприйняття дітьми.

Художня виразність п'єс, їх музична цінність підвищує вимоги до виконавця, як самого студента так і його підопічного по педагогічній практиці. Прискіпливо ставитися до того, що вивчення програмних творів, потребує проявляти творчу ініціативу, наповняти художнім змістом кожен навіть маленьку п'єску.

Вивчення програмних творів – важливий засіб на шляху залучення студентів до серйозної музики, оволодіння складними не програмними творами.

На кафедрі фортепіано застосовуються різні ефективні форми роботи

над творами шкільного професійно-педагогічного репертуару.

Серед них:

- тематичні лекції-концерти, присвячені творчості певного українського композитора, стильовим рисам його творчості;
- конкурси на краще виконання творів українських композиторів; – концерти, присвячені окремим жанрам;
- лекції-концерти, які об'єднують різні види мистецтва (музика та живопис, музика та література, музика та природа).

Конкурси й тематичні концерти плануються з урахуванням перспективи технічного удосконалення. Наприклад, якщо на I–II курсах студенти беруть участь у конкурсах на краще виконання дитячих п'єс українських композиторів, то вже на III, IV, V курсах – на краще виконання фортепіанних мініатюр.

Передбачається також на старших курсах самостійне оволодіння фортепіанними п'єсами українських авторів для слухання, які студенти виконують на конкурсах, де студенти старших курсів оцінюють виконання п'єс студентів молодших курсів. Це дає можливість визначити підготовку студентів до практичної діяльності, простір для творчих знахідок.

Проведення студентами усіх цих заходів сприяє поглибленому оволодінню тими знаннями і навичками, які вони здобули протягом всього навчання у ВНЗ у класі фортепіано. Різноманітність методів і форм знайомства із творами різних жанрів і композиторів сприяє розширенню музичного кругозору студентів, вихованню у них музичного смаку. Формуються навички музичного мислення, вміння емоційного та свідомого сприйняття музичного твору, накопичується музично-слуховий досвід. А розкриття творчого потенціалу студента припускає успіх у подальшій практичній діяльності.

2.2 Підготовка студентів до педагогічної практики

Насамперед слід відмітити необхідність уже в навчальному закладі поставити студента в умови, наближені до умов їх майбутньої практичної роботи. Зрозуміло, що на різних етапах навчання ступінь цього наближення буде

різною: на перших курсах – меншою, а на останніх – більшою. Ще М. Римський-Корсаков писав: «Практика є кращий засіб навчитися. Головне, необхідно створити в ВНЗ практичне музичне життя, наближене до життя дійсності» [62, с. 327].

Пошук нових шляхів наближення навчального процесу до практичної діяльності продовжується і за нашого часу. Практика студентів здійснюється в різних формах. Це, по-перше, значна за обсягом педагогічна практика. Мета педагогічної практики – навчити молодого музиканта займатися з учнями. Але в цій вузькій робочій меті є ще один важливий бік: студенти послідовно ставлять перед своїми учнями музичні завдання, пояснюють їх, показують засоби подолання різних труднощів. Відтак студент більш відповідально ставиться і до процесу своїх особистих повсякденних занять.

Обмеження професійної підготовки тільки моделюванням майбутньої практичної діяльності не може сьогодні задовільнити педагогіку вищої школи. Моделювання – необхідний, проте далеко не достатній підхід до підготовки педагога-музиканта. Професіоналізація без залучення студентів до практичної роботи в реальних умовах виявляється обмеженою, звуженою, а в низці випадків навіть дезорієнтуючою.

Наприклад, вчорашній випускник вибудовує модель бесіди про музику, виходячи з абстрактних, а часом застарілих уявлень про естетичні потреби школярів. У підсумку зустріч із реальною аудиторією, із запитами сучасної української молоді виявляється невдалою. Забезпечення студентів можливістю реального спілкування з дітьми виявляється дійовим стимулом до розкриття їх творчого потенціалу. Практична діяльність у реальних обставинах у процесі навчання у виші є чинником опосередкованого спонукання майбутніх фахівців до творчого саморозкриття, до музично- педагогічної самореалізації.

Як зазначає Д. Кабалевський: «Значення музики у школі далеко виходить за межі мистецтва. Разом з літературою та образотворчим мистецтвом музика рішуче втручається в усі галузі виховання, освіти і стає могутнім засобом формування духовного світу особистості» [38, 13-24].

Програма пропонує широкі можливості для творчого пошуку студента під

час роботи у школі. Хороший сучасний урок музики – це свого роду педагогічний твір, котрий зароджується у процесі творчості, де натхнення та копітка праця – єдині.

На сучасному етапі, коли молодь захоплюється дешевими пісеньками без мелодії та тексту, вчитель музики весь час повинен бути в пошуку таких форм навчання та виховання, завдяки яким усі ланки музично-естетичного процесу, види діяльності зіллються в єдиний потік становлення людини. На такому уроці все важливо: і вдало обрана тема, і розподіл музично-теоретичного матеріалу, і вибір потрібних прийомів впливу на емоційний світ учня, його музичний розвиток. Учитель, готуючись до уроку, має поставити собі запитання, а потім знайти відповіді:

1. Чому він навчив учнів на цьому уроці?
2. Як допоможе навчальний матеріал розвивати вміння та навички?
3. Як музичні твори впливають на погляди, переконання, почуття учнів?
4. Який внесок зробить цей урок у процес музично-естетичного виховання учнів?

Підготовка студентів до педагогічної практики передбачає роботу над шкільним репертуаром та оволодіння шкільною програмою з музики, яка складається з основної частини та розділу «Слухання музики». Цей вид роботи передбачає поступове розширення виконавського репертуару студентів і репертуарне забезпечення основних тем шкільних програм «Музика» (Музичне мистецтво») та позакласних видів музично-виховної роботи.

Вивчення шкільного репертуару треба розглядати не тільки як спосіб накопичення його, але і як оволодіння методами та прийомами практичної роботи у школі. На цьому матеріалі викладач може вирішувати питання загальної організації студентів, розвивати самостійність, використовуючи легкі твори для самостійного вивчення студентами, а також, виховувати виконавські навички.

Засвоєння шкільного репертуару має свої форми звітності – контрольне заняття або залік (на старших курсах доцільно вводити диференційований залік із творів шкільного репертуару), на якому має бути

виконана певна кількість музичних творів або уривки з творів, за конкретною темою шкільної програми. Складання таких творів за певною темою шкільної програми з музики може бути заплановане в розділі «Самостійна робота студента».

Однією із проблем у процесі засвоєння курсу «Основний музичний інструмент» завжди була проблема накопичення та розширення шкільного репертуару. Щоби плідно працювати у школі, вчитель музики повинен володіти численним різноманітним шкільним репертуаром, який потребує постійного збагачення і оновлення, про що необхідно подбати заздалегідь – із перших курсів ВНЗ.

Шкільний репертуар повинен має рівню інструментально- виконавського та художньо-естетичного розвитку студента. Разом з тим, при підборі музичного матеріалу необхідно враховувати програмові вимоги дисципліни «Основний музичний інструмент»: оволодіння музично-виконавськими навичками, підвищення виконавської складності (художньої та технічної).

На жаль, репертуар у ВНЗ у деяких випадках обмежується зарубіжною і російською класикою. Твори сучасних композиторів складають незначну частину, а українська музика, як класична, так і сучасна, виконується рідко.

Відроджуючи національну школу, окрему увагу слід приділити фортепіанній музиці тих українських композиторів, творчість яких звернена безпосередньо до дитячої аудиторії, адже разом із дитячою музикою закладаються підвалини національної свідомості. Кожен рік із друку виходить чимало збірників зовсім нової музики для дітей та юнацтва. У них зустрічаються справжні перлини – яскраві образні п'єси, придатні захопити і слухача, і виконавця. П'єси для дітей Р. Верещагіна, В. Клина, О. Некрасова, В. Підвали тощо; дитячі фортепіанні альбоми Л. Колодуба, В. Бібіка, В. Кирейка, М. Заморокко, В. Губи, О. Костіна, М. Кармінського складають цілий світ дитини. Завдання викладача – активніше залучати у процес музично-естетичного виховання твори цих композиторів, які поруч із українською класикою та народною творчістю будуть закладати підвалини становлення національної свідомості та самосвідомості.

Така робота має формуватися у процесі підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва у ВНЗ, тож фортепіанні твори українських композиторів для дітей та юнацтва обов'язково треба включати до індивідуального плану кожного студента.

2.3 Вивчення творів дитячих фортепіанних альбомів українських композиторів

Композиторами різних епох, творчих напрямків створено чимало творів, що об'єднані в альбоми і складаються з низки невеликих, різнохарактерних, яскраво-образних п'єс. Більшість із них є програмними. У назвах таких п'єс відображений той конкретний музичний образ, настрій, сюжет, який розкривається в музиці певної п'єси.

Нерідко у альбомах зустрічають п'єси й без програмної назви, такі, як «Етюд», «П'єса» та інші. Але всі п'єси об'єднує те, що за рівнем складності для сприйняття, а часто і для виконання, вони призначені для дітей.

Так, альбом В. Косенка «24 дитячих п'єси для фортепіано» [36, 2–10] є класикою дитячої української музики. Він присвятив його юним піаністам, але музика настільки цікава, різноманітна за своєю образною змістовністю, що заслуговує на увагу як матеріал для слухання музики в загальноосвітній школі у процесі проходження студентами практики. Збірник насичений калейдоскопом дитячих переживань, вражень, сцен із дитячого життя, світлими, життєрадісними настроями. Відображення особливостей світосприйняття, потреб та інтересів дітей зближує цей альбом із відомими збірниками дитячих п'єс Р. Шумана та П. Чайковського. Подібність між ними більш всього підтверджується вибором сюжетів, фактурою, спектром настроїв. У цих альбомах є дитячі ігри, картинки природи, казкові образи. Але незважаючи на цю спільність, альбом п'єс В. Косенка відрізняється сучасною музичною мовою з яскравим мелодизмом і гармонією, які йдуть від народної пісенності, і базується на українському музичному фольклорі. Композитор вводить до альбому декілька п'єс різних жанрів– «Етюд», «Токатина» (нотний

додаток № 1), «Полька».

Зазначимо, що інтонаційно-образні властивості народного мистецтва – невід’ємна риса цього альбому, і тому необхідно звернути увагу студента на використання композитором народних пісенно-танцювальних джерел.

Українська народна пісня – дуже лірична, задушевна музика, натхненна мелодизмом типово української народної пісенності (нотний додаток №2).

Мелодія – у назві п’єси композитор зацентрував увагу слухача на тому, що головний художній образ – це її мелодія, яка надає всій музиці яскравого колориту, становить її характер. Мелодія дуже гнучка, плавна та наспівна. Своєю м’якістю й ліричністю вона нагадує українську народну пісню (нотний додаток № 3).

На узліссі – п’єса пасторального, задумливого характеру. Музика легка, неспішна, з відтінком суму. Мінорна тональність, м’які відтінки, прозора фактура – усе це створює образ застиглої картинки природи, осінньої лісової галявини (нотний додаток № 4).

Колискова пісня – твір спокійного характеру. На тлі акомпанементу, який коливається, ніби дитина у колисці, звучить ласкава пісня матері. Мелодія наспівна (*cantabile*), звучить тихо, ніжно (нотний додаток № 5).

Працюючи над цими п’єсами треба приділяти увагу навичкам кантиленної гри, щоби студент почув інтонації народно-хорового співу, ладові забарвлення української пісенності, моменти ладових перемінностей. Крім того, треба працювати над мелодією як основою всієї музики, при цьому дотримуватися злиття піаністичних рухів із цезурами мелодійних ліній. Велике значення має робота над виразно-змістовним інтонуванням голосу в музичній тканині.

Перевага в альбомі віддається і рухливим образам, і танцювальним п’єсам, і п’єсам-настрою, що відображають різноманітні стани дитячої душі, які можливо об’єднати за жанровою ознакою.

Танцювальні п’єси:

Танкова – музика весела, пожвавлена. Мажорний лад та яскраві відтінки створюють відчуття радості й оптимізму. Такого характеру їй надає темп

(Allegro mosso); метушливий рух шістнадцятих нот у акомпанементі, що пульсує акцентами; синкопований ритм. Потім ідуть перенесення акцентів зі слабкої долі на сильну і навпаки; використання штрихів (легато-стаккато), що чергуються; яскраве акцентування акордів. Усі ці музичні виражальні засоби збагачують нотний твір веселим, жартівливим настроєм.

Мазурка – слід розповісти дітям про жанр, і лише після цього перейти до характеристики цієї п'єси, музика якої дуже виразна й динамічна. Чіткий ритмічний малюнок із численними пунктирами, тридольний розмір (нотний додаток № 6).

Балетна сцена – музика дуже жваво, майже зорозво передає танець маленької балерини. Характер музики відповідний – жартівливо-граціозний, м'який, трохи кокетливий.

Полька – музика написана у традиційному для цього танцю енергійному, скерцозному характері. Але мінорна тональність надає їй невлучного відтіноку суму. Уся п'єса нагадує жартівливий ляльковий танок (нотний додаток № 7). Цікавий динамічний план – це зіставлення контрастних за силою звуку епізодів, що надає музиці своєрідної емоційної забарвленості.

У всіх цих п'єсах необхідно формувати почуття ритму у студентів. Як виражальний засіб, ритм завжди відбиває емоційний зміст музики, її образно-віршову сутність. Треба відчувати характер музично-ритмічного руху, усвідомити та відтворити його можна лише одним шляхом – пережити його, увійти до емоційного єднання із творцем музики.

П'єси-настрої :

«Не хочуть купити ведмедика» – програмна назва виразно говорить про зміст музики, п'єса сповнена сумних переживань. Музика написана в мінорній тональності й до кінця сповнена сумними інтонаціями (нотний додаток № 8).

«Купили ведмедика» – ця п'єса звучить як контраст до попередньої за своїм настроєм і музичними виражальними засобами. Мелодія звучить короткими інтонаціями, які повторюються, як плутана від радісного хвилювання мова дитини. Мажорна тональність п'єси, акцентовані звуки, стрибки мелодії на

октаву вгору – все це надає життєрадісності музиці п'єси (нотний додаток № 9).

П'єси рухливого характеру:

«**За метеликом**» – сценка веселої дитячої гри. Музика дуже моторна, звучить у єдиному, живому темпі Presto, легко, навіть невагомо, змальовуючи образ ніжно літаючого метелика. Короткі фрази мелодії, які чергуються з акордами на стаккато, переконливо створюють образ тендітного метелика, який весело кружляє (нотний додаток № 10).

«**Дощик**» – п'єса має яскраво-зображальний характер. Це – музичний образ літнього, дзвінкого дощику. Дуже точно композитор передає дзвінки краплинки окремими звуками, які звучать уривчасто та чергуються з ще швидшими і частішими краплями (нотний додаток № 11).

Етюд – насамперед необхідно розповісти дітям про те, що жанр етюду у музиці – це віртуозна п'єса, призначена для розвитку техніки виконання. Як і будь-яка п'єса етюд має певний характер, темп, музичні виражальні засоби. Цей етюд – веселий, енергійний, пустотливий, що нагадує за характером дитячі ігри у квача. Стрімкі, легкі, то більш, то менш довгі пасажі шістнадцятих нот постійно чергуються з уривчастими стрибками вісімок.

Гумореска – п'єса жартівливого, гумористичного характеру. Її музика пройнята вигадливим жартом. Усі музичні виражальні засоби тут підкорені передачі цього характеру. Це і стрибаюча вгору-вниз мелодія, і коротенькі інтонації, що нагадують сміх, і гостре стаккато, і яскраві акценти то на сильних, то на слабих долях.

Токатина – необхідно розповісти дітям про жанрову належність п'єси, про те, що слово «токата» походить від італійського слова «торкати». Токатина – невелика віртуозна п'єса, рухлива, з чітким ритмом. Музика – єдине поривання, стрімкий рух шістнадцятих нот, без жодної паузи чи зупинки. У цьому пориві перед слухачем проносяться яскраво забарвлені епізоди, контрастні поміж собою за силою звука (F – P – Mf – P – FF). Іноді з'являються скерцозні епізоди, де чути яскраві, дзвінки, урочисті звуки. П'єса закінчується стрімко, яскраво, навіть урочисто, завершуючи весь альбом.

П'єси ігрових, рухливих образів у альбомі веде до зростання ролі моторної

техніки; ці навички виявляються і в дрібній техніці, і у стакатному рухові, і в техніці стрибків, і в чергуванні штрихів *legato* і *staccato*. Але слід пам'ятати, що будь-який технічний прийом – це, насамперед, виражальний засіб. Тому викладачеві при роботі над означеними п'єсами треба звернути на це увагу студента.

Бажано звернути увагу студентів також на дитячий фортепіанний альбом М. Сильванського, які спрямовані на розвиток технічних і виразних прийомів гри. У процесі роботи над циклом перед студентами треба поставити завдання, яке буде слугувати основним засобом для розкривання образу. Навички дрібної техніки виявляються у п'єсах: «Вертуха», «Неспокій», «Весна прийшла». Робота над навичками кантиленної, мелодійної гри у поєднанні з ліричним, споглядальним настроєм може відбуватися на матеріалах п'єс, як: «Колискова», «Вечір», «У полі». Не оминув композитор у циклі і танцювальну музику – це: «Полька», «Комарики», «Козачок».

Пов'язана з музикою для дітей яскрава сторінка творчої діяльності Ю. Рожавської. «П'єси для фортепіано» відзначаються єдністю образного змісту, цілісністю форми і невимушеністю викладу. Легкому засвоєнню сприяють чітко окреслена жанровість з опорою на танок, пісню, багатий мелодизм із активною, пружною ритмікою, зручна фортепіанна фактура. Рухливість і моторність панують у «Токатині», на танцювальних, грайливих інтонаціях менуету побудована «Гумореска», музичний живопис характеризує п'єсу «Улісі». Втілені образи близькі дитині у вигадливо-фантастичній «Казці», у ніжній, лагідній «Колісковій». Художня яскравість альбому дозволяє говорити про свідоме наслідування і продовження Ю. Рожавською традицій вітчизняної музики для молоді, зразки якої представлені у збірці «24 дитячих п'єси» В. Косенка.

У роботі зі студентами можливе використання ще кількох циклів українських композиторів, які написані для дітей. Це альбоми Л. Грабовського «Строкати аркуші», Л. Колодуба «Альбом для дітей», В. Бібіка «Музика для дітей», Ж. Колодуб «Прелюдії-картинки» та «Снігова королева».

Цікавою є збірка Ж. Колодуб «П'єси для дзвіночків з фортепіано»,

де соло дзвіночків можуть виконувати учні безпосередньо на уроці. Важко переоцінити значення цієї збірки для розвитку музичного слуху, почуття ритму, навичок інтерпретації, творчої самореалізації. Студент-практикант має надати школярам можливість не тільки слухати твір, а й створювати певні образи у процесі спільного музикування. На жаль, сьогодні такі форми музикування застосовуються на уроках не так часто, хоча учні з великою зацікавленістю беруть участь у виконанні. Це значно поглиблює й активізує процеси сприймання музичних творів.

Одне з найважливіших місць у системі естетичного виховання займає природа. Викладач на уроках у школі має збуджувати інтерес до життя природи, знаходити естетичну насолоду при взаємодії із природою, відкривати прекрасне в її різнобарвних явищах. Для вирішення цих завдань студенту-практиканту треба звернутися до почуттів дитини, яка повинна відчувати всю глибину прекрасного у природі. І тут значна роль належить мистецтву, яке є найбільш сильним чинником впливу на емоційну сферу дитини. У шкільній програмі цю роль насамперед мають відігравати література та музика, тому що слово та музика в єдності – велике сила емоційного, духовного, інтелектуального впливу на людину. К. Ушинський писав про поєднання цих видів мистецтва: «У душі дитини разом з логічною думкою будуть рости прекрасні, поетичні образи; розвиток думки буде йти разом із розвитком фантазії та творчих вражень» [87, с. 33]. Художні образи природи дуже яскраво відтворені сучасними українськими композиторами. Наприклад, у збірці Ж. Колодуб «Весняні враження» є «Веснянки», п'єси зображального характеру – «Весняний дощ», «Сутінки»; дуже витончені в імпресіоністичній манері твори циклів В. Сільвестрова «Вечірня музика» і «Ранкова музика». З ними перекликаються «Ранкові дзвони», «Звукив полях» В. Бібіка, «Ранок у горах», «Весняний дощ» І. Шамо, «Гуцульські акварелі», Ф. Богданов «Колискова (нотний додаток № 12), О. Жук «Музичні малюнки» (нотний додаток № 13), М. Тіц «Український танець» (нотний додаток № 14).

Після прослуховування студенту-практиканту в бесідах про музику необхідно використати віршові порівняння, вірші про природу, картини відомих

художників, і запропонувати втілити свої почуття та враження у художньо-творчій діяльності: створення малюнків, музичних ескізних замальовок, написання оповідань, віршів тощо. Подібні завдання значно поглиблюють естетичне сприйняття, збуджують фантазію, творчу уяву та образ немислення. Одна із частин фольклорної сюїти Ж. Колодуб «В Карпатах» змальовує велич і красу Карпат. Написана вона сучасною мовою з повним застосуванням діапазону інструменту. При ознайомленні з цим матеріалом необхідно, щоби студенти на заняттях із фортепіано почули інтонації української народної музики, яскравий мелодизм, ладові зміни, тембральне різнобарв'я, звукове зображення.

У процесі ознайомлення з кожною збіркою перед слухачами відкриваються нові горизонти музичного пізнання. У творах В. Сільвестрова із циклів «Дитяча музика» слухачі мають відчуті безпосередність, витонченість музичного висвітлення, емоційні ознаки характеру звучання, визначити, які образи чи почуття передає композитор, що саме в музиці відтворюють звукозображальні та звуковиражальні засобивиразності.

Отже, яскраві сторінки творчості українських композиторів, об'єднані у альбоми для дітей, складають різнохарактерні п'єси з чітко окресленою жанровістю, національним колоритом, широкою інтонаційною палітрою, багатим мелодизмом, цікавими звукозображальними ефектами. Майже всі вони програмні, доступні для сприйняття. Цей матеріал може стати основою педагогічного репертуару студентів музично-педагогічних факультетів ВНЗ, учителів музичного мистецтва. У роботі над альбомами можливо об'єднання п'єс за тематикою та жанровими ознаками: образи природи, настрої, танцювальні, ліричні, гумористичні.

2.4 Організація музично-просвітницької діяльності студентів

Просвітницька діяльність (концертні виступи, участь у творчих колективах, лекційно-виконавська практика) – це один із головних напрямків, який сприяє становленню творчої самостійної особистості.

Підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва у ВНЗ вимагає

набуття складних за своєю структурою професійних якостей, що формуються у процесі навчання. Повноцінне опанування професії не може відбуватися без засвоєння комплексу спеціальних знань, вмінь і навичок, необхідних у практичній музично-педагогічній діяльності: у проведенні музичних занять і просвітницькій діяльності.

Музично-просвітницька діяльність як різновид педагогічної діяльності – це складна динамічна система, яка спрямована на вирішення комплексу завдань:

- виховання творчої особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва;
- виховання особистого ставлення до втілення художнього образу в музичних творах;
- формування запасу виконавських, слуховихвражень;
- розширення світогляду (вивчення нової музичноїлітератури);
- розвиток художньо-асоціативного мислення у галузі мистецтва – музика, література, живопис;
- виховання вміння аналізувати, давати самооцінку якості виконання з метою удосконалення здобутих знань танавичок;
- використання ефективних форм та методів у майбутній професійно-просвітницькій діяльності.

Аналіз досліджень і публікацій дозволяє стверджувати, що в науковій літературі вивчалися питання виконавської та лекційно-виконавської практики

Сьогодні теорія і практика музичного виховання до числа першочергових відносить дослідження умов самореалізації особистості. Яким чином спонукати до цього студентів? Одним із шляхів, який ми застосовуємо у своїй роботі, є опосередковане стимулювання через створення професійної мотивації, що дасть можливість до набуття майбутніми вчителями соціально-професійного досвіду. В умовах музично-педагогічного навчання – це залучення студентів до реальних форм спілкування з дітьми.

Важливість і необхідність власної виконавської та лекційно- виконавської практики зумовлені специфікою і змістом майбутньої професійної діяльності вчителя музичного мистецтва. Висновок педагогів- психологів про те,

що підкріплення теоретичного знання, розумових операцій практичною діяльністю, спрямованою на відтворення матеріалу, що вивчається за допомогою живих, власноручних дій дає найбільш плідний результат, неодноразово підтверджувався видатними дослідниками в галузі музичного мистецтва, педагогіки та психології. Тільки власна виконавська практика спроможна надати цілісності індивідуальному процесу оволодіння курсом основного музичного інструмента (фортепіано).

Ми вважаємо, що формування музично-виконавської культури здійснюється згідно з принципом у ході спеціально організованої роботи. Вона містить такі завдання:

- встановлення послідовності формування музично-виконавської культури майбутнього вчителя;
 - аналіз ефективності розробленої методики в умовах її впровадження;
 - обґрунтування змін у рівнях сформованості музично-виконавської культури студентів.
- формування музично-виконавської культури здійснюється за такими методами:
- стимуляція мотивів самовдосконалення;
 - розвиток музичного слуху та його інтонаційної активності;
 - аналітичного аналізу;
 - творчо-пошукової роботи;
 - контролю та самооцінки.

Виконавська діяльність студента-піаніста передбачає різні види виступів перед слухацькою аудиторією: сольний, ансамблевий, як концертмейстер, виступ перед публікою як лектор, ведучий концерту або лектор-виконавець. Кожен з перелічених видів виконавської діяльності відіграє свою важливу роль у загальному процесі підготовки майбутнього фахівця-музиканта.

Включення виконавської та лекційно-виконавської практики студентів до загального контексту художньо-просвітницької діяльності значно розширює перспективу фахової та художньо-естетичної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва, адже художньо-просвітницька діяльність

є універсальною формою підвищення професійного рівня виконавця і, водночас, універсальною формою розвитку його естетичної свідомості.

Проте просвітницька діяльність слугує не лише засобом саморозвитку та само здійснення студента. Вона також несе конкретне соціально вагоме навантаження: сьогодні, коли суспільство стоїть на роздоріжжі ціннісних орієнтацій, важко недооцінити значення культурно-просвітницької роботи. Розвиваючи свої здібності, набуваючи професійної майстерності у процесі лекційно-виконавської практики, студент одночасно розвиває і виховує слухача. Кожна лекція-концерт – це «зустріч-діалог», у якому один ціннісний світ людської особистості розвивається назустріч іншому, взаємодоповнюючи та збагачуючи один одного. Отже, студент має можливість на практиці перевірити результативність діалогової стратегії педагогічної взаємодії, що поступово стає пріоритетною у вітчизняній системі освітніх технологій.

Пріоритетність цієї стратегії найяскравіше простежується саме на прикладі художньо-просвітницької діяльності спілкування щодо мистецтва, спрямованого на підвищення духовно-енергетичного потенціалу навчально-виховного процесу. Цьому сприяє домінування успіху, насолоди не лише від участі у спільному процесі пізнання мистецтва, а й від усвідомлення свого власного внеску, нехай і невеликого, проте самостійного, у цей процес взаємозалежного вербального й невербального спілкування виконавця та слухача.

Необхідними педагогічними умовами організаційно-методичної роботи з підготовки студентів до просвітницької роботи є такі:

- логічний, систематичний виклад навчального матеріалу, спрямований на формування навичок ораторської та виконавської майстерності;
- розвиток емоційної сфери студентів;
- активізація вольових зусиль, що реалізуються у процесі просвітницької діяльності;
- індивідуальний підхід до студента з урахуванням його музичної освіченості.

Лекційно-виконавська практика потребує від студента наявності

професійно-виконавських навичок і вмінь, серйозної підготовки до художньої інтерпретації музичних творів, творчої переробки і практичної реалізації засвоєних знань, самостійних зусиль щодо залучення нових, додаткових культурологічних, естетичних і музикознавчих джерел, психологічної готовності до музичного й вербального спілкування з аудиторією.

Специфічною особливістю лекційно-виконавської практики студентів є безперервність цих форм навчання і виховання майбутніх вчителів музичного мистецтва протягом усіх років підготовки.

Основною метою концертно-виконавської роботи студентів є формування сценічного досвіду, музично-виконавських навичок та вмінь, необхідних для плідної професійно-педагогічної та художньо-просвітницької діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Основні завдання цієї роботи:

- удосконалення, закріплення та поглиблення практичних виконавських навичок та вмінь, набутих у процесі навчання;
- формування досвіду організації музично-просвітницької роботи;
- розвиток здатності самостійного мислення, аналітично-критичного відношення до власної професійної діяльності, виховання почуття відповідальності.

Необхідними педагогічними умовами для підготовки студентів до музично-просвітницької діяльності є такі:

- логічний, систематичний виклад навчального матеріалу, спрямований на формування навичок ораторської майстерності;
- розвиток емоційної сфери студента;
- індивідуальний підхід до студентів із урахуванням їхньої музичної освіченості.

Зазначимо, що у процесі музичної творчості спостерігаються яскраво виражені стадії, тому пропонуємо таку класифікацію етапів творчості:

1. Підготовчий (накопичення і формування узагальнених і слухових уявлень повних композиційних структур у процесі виконання, слухання і аналізу творів у жанрі майбутньої творчості).

2. Народження музичного задуму (вибір віршового тексту, теми для варіювання тощо).

3. Розвиток задуму (вибір музичних виражальних засобів, написання сценаріїв, їх аналіз і відбір) та його оформлення.

Педагогічна та пропагандистка діяльність завжди мали і мають творчий характер, що виявляється в оригінальних вирішеннях проблем, які виникають як у стандартних, так і специфічних ситуаціях, не кажучи вже про предметну характерність музично-пропагандистської діяльності, у якій художньо-творче начало передбачене природою музичного мистецтва.

Вирішення завдань музично-просвітницької діяльності як різновиду професійної діяльності, професійної культури неможливе без оволодіння такими навичками та вміннями:

– методично правильно розробляти запропонований матеріал (музичний, літературний) у контексті тематичного напрямку:

– використовувати широкий спектр різноманітних теоретичних знань і практичного досвіду;

– володіти професійно-виконавськими якостями: культурою спілкування зі слухацькою аудиторією (вербальними і музичними засобами), елементами авторської та режисерської майстерності, основами ораторського мистецтва, сценічного руху, хореографії.

Музично-просвітницька діяльність відкриває перед студентом можливість поглиблено займатися тим, що його приваблює, формує самостійність і творчу активність.

Організуюючи просвітницьку роботу, слід пам'ятати, що всі види цієї діяльності мають бути спрямовані на морально-естетичне виховання студентів, формування їх музичних смаків та інтересів. Широке застосування різних методів повинно сприяти пробудженню художніх та естетичних смаків студентів. Необхідно виховувати у студентів інтерес до просвітницької роботи, прагнення пропагувати музичну культуру. Просвітницька діяльність створює більше можливостей для прояву схильностей та інтересів, а також розвитку музично-творчих здібностей студента.

У практиці викладацької роботи напрацьована низка нових засобів активного залучення студентів до музично-педагогічної діяльності. Це, зокрема, концертні виступи студентів, які підвищують їх творчу відповідальність, активізують творчу діяльність, створюють ефективні умови для професійної самореалізації. Це і тематичні виступи, що передбачають музичне виконання з супроводом. Дієвим засобом є також залучення студентів до створення відеотеки. Можливість перегляду плівки із записом результатів власного виконання загострює у студентів увагу до свого музично-педагогічного потенціалу. Результативність опосередкованих педагогічних дій яскраво виявляється у процесі підготовки студентів до просвітницької роботи, яка відкриває перед ними можливість поглиблено займатися тим, що їх приваблює, і викладач має змогу більше залучати студентів до музично- педагогічної діяльності, формувати самостійну та творчу активність, створювати ефективні умови для професійної самореалізації, формувати їх музичні смаки.

Заохочення студентів до підготовки та проведення заходів просвітницької роботи розширює можливості практичного використання та творчої переробки раніше засвоєних студентами знань, умінь і навичок, більш глибокого сприйняття віршових і музичних творів, розвитку практичних умінь і навичок у проведенні аналогічних заходів.

Педагогічна та пропагандистська діяльність завжди мала і має творчий характер, що виявляється в оригінальних вирішеннях проблем, які виникають як у стандартних, так і у специфічних ситуаціях, не згадуючи вже про предметну характерність музично-просвітницької діяльності, у якій художньо-творче начало передбачене творчою природою музичного мистецтва.

Позааудиторні заходи плануються з урахуванням перспективи технічного та художнього удосконалення. Вони збагачують у студентів – і тих, хто виступає, і тих, хто слухає, – багаж теоретичних знань у різноманітних напрямках історії розвитку музичного мистецтва, стилістичних і жанрових особливостей національних композиторських шкіл, розвивають інтерес студента до музики, формують його музичну культуру.

Г. Нейгауз нагадував, що геніальної музичної обдарованості

та піаністичних здібностей недостатньо для професійного зростання – необхідною складовою успіху є постійне звернення, вивчення творів художньої літератури, живопису, скульптури, глибоке і проникливе ставлення до життя [43, 56]. Тому треба пам'ятати, що розвиток творчої особистості, формування професійної культури неможливе без глибокого вивчення та проникнення у спадщину світової культури: поезії та музики, природи та музики, живопису та музики, театру та музики.

Формування особистості студента проходить як в індивідуальній, так і в колективній формі виховної роботи. Обговорення виступів студентів після концертів, конкурсів – усе це формує критичну оцінку та самооцінку, музичний смак, педагогічну культуру, зацікавленість у педагогічній діяльності та просвітницькій роботі. А органічне поєднання музики, слова, декорацій, костюмів сприяє захопленню та об'єднанню виконавців в єдиний творчий колектив і в такий спосіб удосконалює виконавську культуру.

Велике значення має також етап підготовки сценаріїв, коли студентам старших курсів пропонують обрати теми лекцій-концертів самостійно, проте із колективним обговоренням кращих варіантів. Ретельно підбирається музичний матеріал із кількох варіантів, що запропонували студенти. Так студентам надається можливість розширити теоретичні знання у їх практичному використанні. Конкурси і тематичні концерти плануються з урахуванням перспективи технічного удосконалення. Наприклад, якщо на I, II курсах студенти беруть участь у конкурсах на краще виконання дитячих п'єс, то III, IV курси вже беруть участь у конкурсах на краще виконання фортепіанних мініатюр. Планом кафедри на секції фортепіано передбачається також на III, IV курсах студентами самостійне вивчення фортепіанних п'єс українських композиторів і проведення конкурсу, який є перевіркою самостійної роботи студентів. У практиці нашої роботи відпрацьована така форма, як залучення студентів-старшокурсників до роботи в конкурсних журі, де вони *самостійно оцінюють виступи студентів в молодших курсів*. Саме це *допомагає визначити підготовку студентів до практичної діяльності, простір для творчих пошуків, формування аналітичного мислення, навичок художньо-естетичної оцінки та*

правильного критерію оцінювання.

У чому виникла необхідність цієї форми роботи? Насамперед тому, що у програмі з основного музичного інструмента (фортепіано) у розділі «Слухання музики у школі» пропонується ознайомлення студентів із сучасними естрадними ритмами танцювальної музики, а по-друге, цей музичний матеріал є цікавим та доступним для сприйняття сучасною молоддю. Конкурс допоміг зрозуміти важливість ознайомлення студентів із різноманітними сучасними ритмічними формулами, які допомагають формувати почуття ритму, а також несуть яскраве емоційне забарвлення.

Об'єднати конкурс можна однією темою з наступною організацією лекції-концерту, бесіди чи тематичного вечора силами студента. Теми пропонуються найрізноманітніші. У процесі підготовки до конкурсу не тільки робота над музичним твором, але й сам вибір останнього повинен бути цілком самостійним. У пошуках оригінальної, нової музики студенти будуть змушені дослідити низку фортепіанної літератури, що принесе велику користь.

У зв'язку з цим репертуар для лекційно-виконавської діяльності повинен відповідати рівню інструментально-виконавського та художньо-естетичного розвитку студентів. Разом з тим, при підборі музичного матеріалу необхідно враховувати програмні вимоги дисципліни «Основний музичний інструмент (фортепіано)»: послідовність оволодіння музично-виконавськими навичками, підвищення виконавської складності (художньої та технічної) від семестру до семестру. При складанні та підборі музичного матеріалу бажано надавати більшої самостійності студентам. Це сприяє розвитку їх інтересу до процесу підготовки виступів, підвищує ініціативність, почуття відповідальності, формує естетичну свідомість, що є позитивною мотивацією просвітницької діяльності, яка виражається у потребі спілкування зі слухацькою аудиторією. Для концертних виступів музичний твір повинен бути доведений до високого ступеня досконалості. Для інших видів лекційно-виконавської діяльності (виконання твору на уроках музики, бесідах) можливе також ескізне вивчення музичних творів. До того ж треба частіше звертатися до творів сучасних і українських композиторів, які мають стати складовою музичної культури

студентів. Це вдосконалює фахову підготовку вчителів музики, залучає їх до контексту сучасного мистецтва, допомагає адаптуватися в культурному середовищі й досягти нових реалій суспільного життя.

Мета всіх просвітницьких заходів – це підготовка студентів до практичної діяльності :

- формування інтересу до просвітницької роботи;
- удосконалення методів самостійної роботи при підготовці колективних просвітницьких заходів;
- створення професійної мотивації, що збігається з набуттям майбутніми вчителями соціально-професійного досвіду;
- виховання творчої особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Дуже важливим є створення таких умов у творчому колективі, які би сприяли продуктивній професійній співпраці всіх учасників майбутніх виховних заходів. Це залежить від чіткої і послідовної організації підготовчого процесу, а також від спільного бажання досягнути яскравого втілення художньої мети та досконалої реалізації творчих завдань.

Поряд із традиційними формами роботи у класі фортепіано (індивідуальні заняття, заліки, іспити), які формують професійну культуру, уміння розкривати художній задум композитора, оволодівати піаністичними навичками та виконавськими прийомами, використовують також інші форми роботи: участь у концертах, конкурсах, лекціях-концертах, відкритих тематичних заходах, де студенти не тільки виконавці, а й організатори, і все це сприяє формуванню професійної культури й усвідомленню ними особливої відповідальності як пропагандиста музики.

Сучасний розвиток освіти в Україні передбачає втілення інформаційних форм у просвітницьку діяльність. Одним із шляхів у реалізації цієї діяльності творчого потенціалу кожного студента є участь у роботі «Малої філармонії» Інституту мистецтв Київського університету ім. Б. Грінченка, заходи якої виховують у студентів національну самосвідомість, активну професійну позицію, готовність вирішувати художньо-естетичні завдання творчої

інтерпретації музичних творів та добору дидактично доцільних зразків національної та зарубіжної музики. Розвитку творчої самореалізації студентів сприяє набуття практичного досвіду щодо написання сценаріїв, режисури, а також виконавських і лекційних навичок.

Крім того, систематична участь студентів у роботі «Малої філармонії» сприяє поглибленню знань студентів із музичної світової спадщини та виховує молодь на кращих зразках національної та всесвітньої культури.

Прикладом ефективного впливу позааудиторної роботи на формування педагога-музиканта можуть бути такі заходи:

- тематичні музично-літературні композиції, присвячені творчості українських, російських та інших зарубіжних композиторів, стильовим особливостям їхньої творчості: Б. Грінченка «Моя душа до тебе лине, Україно», «Поезія і музика в житті Б. Грінченка», С. Рахманінов «Дзвони долі», Ф. Шопена «Чарівні звуки», «Музика моєї Батьківщини», М. Лисенка «Віковічні джерела»;

- конкурси на краще виконання творів українських композиторів, естрадно-танцювальної музики: «Українські композитори – дітям», «Джазова музика», «Весняні ритми»;

- концерти-лекції: П. Чайковський «Природа в музиці», «У світі фортепіанної мініатюри», Е. Гріг «Пер Гюнт»;

- лекції-концерти, присвячені музиці для дітей: «Сторінками дитячих альбомів українських композиторів», І. Шамо «Українські композитори – дітям», програмна музика для дітей, П. Чайковський «Дитячий альбом».

Започаткована й така форма роботи, як музична вітальня. Цікавими були вітальні присвячені творчості Й. Баха, Ф. Шопена, де поряд із концертними виступами студентів і викладачів велося невимушене спілкування, обмін думками, що сприяло подальшому розширенню музичного світогляду, смаку та розвитку емоційного і свідомого сприйняття поліфонічних і романтичних творів.

Беручи участь у цих заходах, студенти мають можливість підвищити свій виконавський потенціал, розвинути інші творчі здібності (написання сценарію,

режисура заходу, виступ у ролі ведучого тощо).

Подальшому розвитку музичного мислення, музичного кругозору, музичного смаку є залучення студентів до таких форм роботи, які об'єднують різні види мистецтва – музику, живопис, поезію, хореографію.

Крім того, участь у просвітницькій роботі значно підвищує загальний культурно-професійний рівень студента, адже працюючи над певною темою, він змушений звертатися не лише до музичної теорії та літератури, але й до культурології, естетики, історії, мистецтвознавства й інших суміжних наук, розширюючи тим самим межі своїх знань. Відповідно, формується здатність до власної, достатньо незалежної від сторонніх впливів оцінки різних художніх явищ, до особистої, нерегламентованої зовні інтерпретації музичного твору.

Розкриття творчого потенціалу студента припускає наявність подальшої його успішної праці на практиці та у майбутній роботі. Формування інтересу до просвітницької діяльності та пошук нових інтерактивних методів і форм позааудиторної роботи і є тим чинником, який сприяє вихованню високого професіоналізму майбутнього вчителя музичного мистецтва.

ПІСЛЯМОВА

Мистецька галузь професійної освіти, до головних завдань якої належить формування та розвиток творчого потенціалу особистості, потребує впровадження у практику нових перспективних шляхів творчої діяльності педагога та студента. Тому, спираючись на це положення, серед завдань, які автори підкреслюють у посібнику, є: формування художньо-естетичних поглядів і професійної майстерності студента; методично грамотне спрямування його музично-історичного та музично-теоретичного знання; самокритики й самоаналізу.

Не менш важливим є посилення музично-виконавської підготовки з метою забезпечення її культурологічної спрямованості, що виявляється в орієнтації студента на усвідомлення теоретичних закономірностей музичного мистецтва, історії його розвитку, оволодіння уміннями виконавської інтерпретації музичних творів тощо і є складовою професійної компетентності студента музичного мистецтва.

У методичних настановах розглянуті такі питання:

– проблема духовного оновлення суспільства як щодо кожної людини, так і щодо нації в цілому. Усе це є сутнісним завданням національної освіти й виховання, які повинні вирішуватися на засадах духовного оновлення української людини й української нації. У вирішенні цих завдань важливе місце належить системі естетичного виховання й освіти молоді і є сьогодні одним із невідкладних завдань освітянського процесу, адже формування та розвиток образного, ідейно-емоційного сприйняття мистецтва та дійсності – невід’ємна складова становлення духовно розвиненої особистості;

– робота над шкільним репертуаром покликана забезпечити планомірну підготовку студентів до педагогічної практики та оволодіння шкільними мистецькими програмами для ЗЗСО. Цей вид роботи передбачає поступове розширення виконавського репертуару студентів і репертуарне забезпечення основних тем шкільних програм та позакласних видів музично-виховної роботи;

– розвиток здатностей до індивідуального своєрідного творчого самовираження. Професійного успіху досягають не тільки висококваліфіковані фахівці, а і яскраві професіонали-особистості, які здатні до індивідуально неповторного осмислення і вирішення професійно-педагогічних проблем. Особливістю професійної діяльності є наявність у педагога художньо-творчого начала, яке виявляється в умінні креативно проводити уроки, позакласні заходи, зацікавлювати дітей музичною діяльністю, впроваджувати інноваційні методи та прийоми навчання

Автор методичних настанов має за мету надати читачеві знання не тільки необхідні, але й різнобічні, які стосуються різних аспектів музичної діяльності. Тобто, з одного боку, вони повинні бути пов'язані з фаховою освітою, з виконавсько-технічним володінням інструментом. З іншого боку, розвиток перерахованих здібностей повинен максимально відповідати загальному, загально-естетичному та загальнокультурному розвитку студентів. Відповідно, повинні переважати прийоми, засоби та методи навчання, котрі мають найбільш універсальний діапазон впливу на формування музиканта широкого профілю, на розвиток усього комплексу його здібностей і вмінь. Центральний ракурс цієї проблеми виглядає так: кожне питання методичного характеру – «Як?», «У який спосіб?» – підпорядковується вирішенню основоположних питань – «Що?», «Чому?», «Задля чого?», «З якою метою?». Отже, на перший план висувається проблема співвідношення навчання гри на музичному інструменті та загальноестетичного, загальнокультурного розвитку студента.

Вирішення цієї проблеми повинне посідати чільне місце в системі виховання майбутнього вчителя музичного мистецтва незалежно від його інструментальної спеціалізації. Коли ж ідеться про навчання гри на фортепіано, актуальність зазначеної проблеми важко переоцінити. Це пояснюється як універсальністю самого інструмента, так і широтою музичної спеціалізації піаністів.

Як змінюється студент від покоління до покоління, а кожне нове покоління виявляє свої типові риси, які вимагають від викладачів відповідних форм і методів викладання, так і сам викладач та його праця змінюються протягом усього життя. Майже кожний викладач починає з того, що працює так, як його навчили, і лише пізніше, крок за кроком, формує власний стиль викладання. Цей власний стиль не повинен бути позбавлений інтересу до методики інших викладачів. Навпаки, щоби бути впевненим у собі, щоби розподіляти роботу з кожним окремим студентом, потрібно володіти такими методичними прийомами, з яких можна легко обрати ті чи інші залежно від обставин. У цьому розумінні викладач може для своєї роботи використовувати різноманітні методичні прийоми.

Ураховуючи досвід багаторічної педагогічної діяльності, можна впевнено стверджувати, що в музичній педагогіці є такі методи роботи, які потрібно використовувати, а які не бажано. Арсенал методичних прийомів дуже широкий і залежить від багатьох чинників: здібностей студента, довузівської підготовки, працездатності, інтелекту. Але кожний метод роботи, який дає результат, заслуговує на увагу, має право на існування. Роль викладача музики у процесі навчання та виховання є унікальною й непересічною, а його підготовка у вищому навчальному закладі вимагає цілеспрямованого, виваженого й чітко систематизованого підходу. Виховання професійно компетентного вчителя музичного мистецтва, який добре робитиме свою справу, – завдання прекрасне, але складне і відповідальне. Вирішення цього завдання переслідує єдину мету – формування музиканта- професіонала широкого профілю, здатного до творчої діяльності в галузі музичної культури й освіти.

В методичних настановах висвітлено підхід до проблем фортепіанної педагогіки з позицій розвиваючого навчання, приділено увагу до формування та розвитку всього комплексу здібностей студента, що впливає з вимог підготовки музикантів широкого профілю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А.Д. Творчество музыканта-исполнителя. Москва: Музыка, 1991. 102 с.
2. Абдулин Э.Б. Методология педагогики музыкального образования. Москва: ГНОМ, 2010. 379 с.
3. Архимович Б.О, Лисина Н.І. Розвинення творчого потенціалу учнів-піаністів в класі фортепіано // Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць. Київ: НПУ, 2006. Вип. 1. 173 с.
4. Асафьев Б.В. Избранные труды. Москва: АН СССР, 1952. 399 с.
5. Бадяк В.П. Національне виховання: актуальність та проблеми. *Вісник Львівської академії мистецтв*. Вип. 9. Львів, 1998. 10–21 С.
6. Бах Й.-С. ХТК. Москва: Музыка, 1990. Т. 1, 2. 120, 136 С.
7. Бах Й.-С. Французские сюиты. Лейпциг: Брейткоф, 1719. 59–71 С.
8. Бодалев А.А. Восприятие и понимание человека человеком. Москва: МГУ, 1992. 32 с.
9. Быстрицкий Е.К. Феномен личности: мировоззрение, культура, бытие. Киев: Наукова думка, 1991. 46 с.
10. Базілевська Л.С. Саморозвиток особистості як творчість у контексті педагогічної діяльності. *Проблеми гуманітарних наук: наукові записки*. Дрогобич: Коло, 2001. Вип.7. 55–64 с.
11. Болгарський А.Г. Деякі аспекти формування художньо-творчих умінь у майбутніх учителів. *Творча особистість вчителя: проблеми теорії і практики*. Київ: УДПУ, 1997. 288–296 с.
12. Бирман А.М. Развитие художественных навыков. Москва: Музыка, 1973. 63 с.
13. Белобородова В.К. Музыкальное восприятие. *Музыкальное восприятие школьников*. Москва: Музыка, 1975. 14–16 С.
14. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Ленинград, 1974. 334 с.
15. Беликова В.В. Музыкальное исполнительство как вид

художественно-творческой деятельности : автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.02. Киев: Гос. Консерватория им. П.И. Чайковского, 1991. 16 с.

16. Бібік В.С. Музыка для дітей. Київ, 1998. 2–23 С.

17. Василенко-Несина Н.А. Формування музично-творчих здібностей майбутнього вчителя музики. *Теорія і методика мистецької освіти*. Київ: НПУ, 2004. Вип. 2. 96 с.

18. Ветлугіна Н.О. Музичний розвиток дитини. Київ: Музична Україна, 1978. 255 с.

19. Воробкевич Т.П. Методика викладання гри на фортепіано. Львів: ЛДМА, 2001. 144 с.

20. Выготский Л.С. Мышление и речь. Москва: Лабиринт, 1996. 112 с.

21. Горюнова Л.В. Воспитание музыкального вкуса и развитие музыкального восприятия у школьников. *Музыкальное восприятие в школе*. Москва, 1975. Вып. 10. 5–9 с.

22. Гуральник Н.П. Українська фортепіанна школа 20-століття в контексті музичної педагогіки. Київ: Вища школа, 2007. 312 с.

23. Гусейнова Л.В. Формування готовності майбутніх вчителів музики до інструментально-виконавської діяльності: дис.. канд.. пед.наук: спец. 13.00.02 – теорія і методика навчання музики і музичного виховання. Київ, 2005. 241 с.

24. Гродзенская Н.Л. Школьники слушают музыку. Москва: Просвещение, 1969. 77 с.

25. Грабовський Л.О. Строкати аркуші. Київ: Музична Україна, 2001. 3–46 с.

26. Гумінська О.О. Уроки музики в загальноосвітній школі: посібник – Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2003. 104 с.

27. Згурська Н.М. Методика формування музично-виконавської культури майбутнього вчителя. *Теорія і методика мистецької освіти*. Київ: НПУ, 2007. Вип. 2. 134 с.

28. Иванов В.П. Культура и человеческая деятельность. *Культура и развитие человека*. Киев, 1989. 108 с.

29. Коган Г.М.. Работа пианиста. Москва: Музыка, 1963. 199 с.

30. Коган Г.М. У врат мастерства. Москва: Музыка, 1961. 114 с.
31. Колодуб Ж.Є. П'єси для дзвіночків з фортепіано. Київ: Музыка, 1998. 13–42 с.
32. Кирнарская Д.К. Учитель музыки. Москва: ГНОМ, 2010. 158 с.
33. Ковалев А.И. Формирование творческой активности будущих учителей музыки в процессе изучения дисциплин музыкально-исполнительского цикла: автореф. на стиск. канд. пед. наук. Минск, 2001. 21 с.
34. Кадцын Л.М. Музыкальное искусство и творчество слушателя. Москва: Высшая школа, 1990. – 330 с.
35. Корто А.В. О фортепианном искусстве. Москва: 1965. 73 с.
36. Косенко В.С. 24 дитячих п'єси для фортепіано. Київ: Музична Україна, 1998. 3–26 с.
37. Курковський Г.В. Питання фортепіанного виконавства. Київ: Музична Україна, 1983. 114 с.
38. Кабалевский Д.Б. Как рассказывать детям о музыке. Москва: Музыка, 1972. 13–24 с.
39. Лисенко М.В. Твори для фортепіано. Київ: Музична Україна, 1985. 15–29 с.
40. Мелик–Пашаев А.А. Педагогика искусства и творческие способности. Москва: Музыка, 1981. 163 с.
41. Мильштейн Я.И. Воспитание пианистического мастерства. *Вопросы теории и истории исполнительства*. Москва: Сов. Композитор, 1983. 262 с.
42. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва: Музыка, 1967. 308 с.
43. Николаев А.А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. Москва: Музыка, 1980. 112 с.
44. Науменко С.І. Психологія музичності та її формування у молодших школярів. Київ: КДПІ, 1993. 157 с.

45. Назайкинський Е.В. О психології музикального восприяття. Москва, 1972. 42 с.
46. Національна державна комплексна програма естетичного виховання. / укл. акад. І. Зязюн, проф. О. Семашко. Київ: Рідна школа, 1995. № 12. С.18–21.
47. Олексюк О.М. Методика викладання гри на народних інструментах. Київ: ДАКККиМ, 2004. 133 с.
48. Олексюк О.М., Ткач М.М. Педагогіка духовного потенціалу особистості. *Сфера музичного мистецтва: навч. посіб.* Київ: Знання України, 2004. 264 с.
49. Остроменський В.Д. Воспитание музики как педагогическая проблема. Ленинград: Музыка, 1975. 68 с.
50. Прокоф'єв Г.П. Формирование музыканта-исполнителя. Москва: Музыка, 1956. 142 с.
51. Падалка Г.М. Актуальні проблеми професійної підготовки вчителя музики. *Теорія і методика мистецької освіти.* Київ: НПУ, 2006. Вип. 1. 12 с.
52. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва. Київ: Освіта України, 2008. 274 с.
53. Падалка Г.М. Учитель, музика, діти. Київ, 1982. 36 с.
54. Програма педагогічного інституту. Основний музичний інструмент (фортепіано) / укл.: Г. Падалка, Н. Плєшкова. Київ: РУМК, 1991. 28 с.
55. Рахманінов С.В. Романси. Москва: Музыка, 1964. 5–9 с.
56. Рахманінов С.В. Концерт № 2. Москва–Ленінград: Музгиз, 1972. 84 с.
57. Рахманинов С.В. Музыкальные моменты. *Прелюдии.* Москва: Музыка, 1976. 96 с.
58. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприйняття. Київ: ІЗМН, 1997. 248 с.
59. Рудницька О.П. Педагогіка загальна та мистецька: навч. пос. Тернопіль: Богдан, 2002. 270 с.
60. Ражникова В.Г. Резервы музыкальной педагогики. Москва: Знание, 1980. 39–43 с.

61. Рожавська Ю.Х. П'єси для фортепіано. Київ: Музика, 1992. 2–31 с.
62. Римский–Корсаков Н.А. Музыкальные жанры. Москва: Музыка, 1957. 327 с.
63. Сисоева С.О. Основы педагогической творчости. Київ: Міленіум, 2006. 344 с.
64. Сисоева С.О. Підготовка вчителя до формування творчої особистості учня. Київ: Поліграфкнига, 1996. 406 с.
65. Сільвестров В.В. Цикли «Вечірня музика», «Ранкова музика». Київ: Музична Україна, 1986. 2–37 с.
66. Сильванський М.І. Дитячий альбом. Київ: Музична Україна, 1972. 2–13 с.
67. Смирнов М.Л. Эмоциональный мир музыки. Москва: Просвещение, 1980. 83–97 с.
68. Скляр О.Д. Методика викладання курсу фортепіано: навч. пос. Харків, 2002. 97 с.
69. Стоковский Л. Музыка для всех нас. Москва, 1998 – 101-103С.
70. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. Москва: Музыка, 1928. 151 с.
71. Стоянов А.В. Некоторые проблемы музыкальной педагогики. *Выдающиеся пианисты-педагоги в фортепианном искусстве*. Москва, 1999. – 260с.
72. Суханцева В.К. Музыка как мир человека. Киев: Факт, 2000. 172 с.
73. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. Москва, 1984. 53 с.
74. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. Москва: Педагогика, 1985. Т. 1. 328 , 269–289 С.
75. Тарасова К.В. Онтогенез музыкальных способностей. Москва: Педагогика, 1988. 62 с.
76. Толстой Л.Н. Что такое искусство? Собр.соч.: 20 т. Москва: Художественная литература, 1965, 15 с.
77. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. Музыка: Музыка, 1965. 74 с.
78. Флиер Я.В. Статьи. Воспоминания. Москва: Музыка, 1983. 56 с.

79. Хурсина Ж.И. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории. Киев: Музыкальная Украина, 1990, 54 с.
80. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. Москва: Просвещение, 1984. 176 с.
81. Хлебникова Л.О. Опера у школі. Київ: Музична Україна, 1969. 13–20 с.
82. Цукерман В.А. Музыка и слушатель. Москва: Музыка, 1972. 12–19 С.
83. Чайковський П.І. Дитячий альбом. Київ: Музична Україна, 1996. 14 с.
84. Чайковський П.І. Пори року. Київ: Музична Україна, 1998. 3–16, 21–35 с.
85. Шамо І. 12 Прелюдій. Київ: Музична Україна, 1960. 12–36 с.
86. Шамо І. Картинки російських живописців. Київ: Музична Україна, 1963. 12–16 с.
87. Шацкая В.Н. Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества. Москва: Просвещение, 1975. 98–105 с.
88. Шмидт-Шкловская А. А. О воспитании пианистических навыков. Ленинград: Музыка, 1985. 68 с.
89. Шопен Ф.Ф. Фортепианные пьесы. Краков: Польск. муз. изд-во, 1969. 13–42 с.
90. Шрамко О.В., Агнаєва Л.М. До проблеми музично-естетичного виховання ліцеїстів. *Культура. Мистецтво. Освіта*. Вип. 2. Кривий Ріг: КДПУ, 2005. 16–24 С.
91. Шрамко О.В. До питання збагачення виконавського фортепіанного репертуару вчителя музики в умовах відродження і розвитку української національної школи. *Питання підвищення якості підготовки вчителя музики в умовах відродження національної школи*. Дніпропетровськ: Пороги. 1993. 30–34 С.
92. Шрамко О.В. Шляхи підвищення ефективності самостійної роботи студентів у класі основного інструменту (фортепіано). *Питання підвищення якості підготовки вчителів музики в умовах відродження національної школи*. Кривий Ріг: КДПУ, 1992. 64–72 С.

93. Шапов А.П. Фортепианная педагогика. Москва: Музыка, 1960. 136 с.
94. Щербакова А.И. Музыкальное искусство и образование в подготовке современного педагога-музыканта. Москва: РГСУ, 2007. 127 с.



НОТНИЙ ДОДАТОК

Allegro di molto $\text{♩} = 144$

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro di molto' with a quarter note equal to 144 beats per minute. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings: *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line often provides a steady accompaniment with chords and single notes, while the treble line has more complex melodic lines with slurs and accents.

5 1 3 2 5 1 4 1 5 1 3 4 2 5

2 4 3 5 1 3 1 4 2 4 3 5 1 3 2 5

5 1 4 1 4 5 2 5 1 4 2 5 1 3

1 5 2 4 1 3 2 5 1 5 2 5 1 5 2 5

5 1 5 1 2 5 1 1 5

mf

1 2 5 2 1 1 2 5

1 2 3 5 2 5 1 2 3 5 2 1 1

p cresc.

1 2 3 4 2 1 2 3

3 5 2 5 1 2 3 5 2 1 1 5 1

p cresc.

1 2 3 1 2 1 2 3 1 2 5 2 1

2 4 1 5 5 1 2 4

1 2 5 1 2 5 2 1

3 5 2 1 4 2 5 3 5 2 1 1 3

p cresc. *p cresc.*

1 2 3 4 2 1 2 3

5 2 1 3 2 5 2

mf

1 2 5 1 2 5

2 4 1 1 5 2 1 5 2 1 2

p cresc.

1 2 1 2 3 4

2 4 1 4

p cresc. *p*

1 2

2 4 1 4

cresc.

f

p

mf

cresc.

allargando

f a tempo

1 4 2

1 3 1 5

1 3

1 3

1 4 3 4

1 4 3 4

1 3 1 4

1 5 2 5

1 5 2 5

1 4 1 5

1 3 1 4

1 4 2

1 3 1 5

1 3

1 4 3 4

System 1: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays a similar eighth-note pattern. Fingering numbers (1-5) are placed above the notes. A fermata is placed over the final two measures of the system.

System 2: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a dynamic marking *sempre f* (piano) and a fermata over the first two measures. Fingering numbers are present throughout.

System 3: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand continues the eighth-note pattern. A fermata is placed over the final two measures of the system.

System 4: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand continues the eighth-note pattern. A fermata is placed over the final two measures of the system.

System 5: Bass clef staff. Key signature of two sharps. The left hand plays a continuous eighth-note pattern. A dynamic marking *p* (piano) is present. Fingering numbers are present throughout.

This page of piano sheet music consists of five systems of staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The music is characterized by intricate fingerings and dynamic markings.

- System 1:** Starts with a *mf* dynamic. The right hand features eighth-note patterns with fingerings like 2-4, 1-3, and 1-4. The left hand has a simple bass line with fingerings 1, 2, 5, 4, 5, 4. Dynamics increase to *f* in the final measure.
- System 2:** The right hand continues with eighth-note runs, marked *cresc.* (crescendo). The left hand has chords with fingerings 2-5, 4, 5, 4. Dynamics reach *ff* (fortissimo) in the third measure.
- System 3:** The right hand has more eighth-note patterns with fingerings 2-3-1-4, 2-5-1, 2-3-1, 2-3-1. The left hand has chords with fingerings 2, 3, 1, 3. Dynamics are marked *sempre ff* (always fortissimo).
- System 4:** The right hand features eighth-note runs with fingerings 2, 3-5-2, 1-2, 3-2-1-2. The left hand has chords with fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The tempo marking *Meno mosso* appears at the start of this system.
- System 5:** The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has chords with fingerings 1, 5, 1, 5. Dynamics reach *fff* (fortississimo) in the final measure. The piece concludes with a fermata over the final chord.

Moderato $\text{♩} = 72$

The musical score is written for piano and consists of four systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The score includes various musical notations such as slurs, dynamics (p, mf, rit., poco rit., a tempo), and fingerings. The piece concludes with a double bar line and a star symbol.

System 1: *p*

System 2: *mf*

System 3: *rit.*, *a tempo*

System 4: *poco rit.*, *a tempo*, *mf*

End. * 1 2 5 1 2 5

«Українська народна пісня» – яскрава самобутня картинка, що ніби розповідає про тяжке минуле українського народу. У ній найяскравіше виступає своєрідність поліфонічного народного мислення. Вступ п'єси – характерно народний, двотактний фрігійський заспівок у широкому упісонному викладі в інтервал через дві октави. Виховання навичок співучої поліфонічної гри нерозривно пов'язане у цій п'єсі з застосуванням одного із складних для учнів прийомів педалізації – чергування педальної і безпедальної звучності – спрямованого на виявлення чистоти і виразності голосоведення, синтаксичної ясності мелодичного дихання. Композитор вважав за потрібне постійне «процвітання» звукової атмосфери за допомогою невживання педалі у певних місцях, любив окремі барвисті «педальні плями» з «прошарками повітря» поміж ними.

Andantino cantabile ♩ = 80

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andantino cantabile' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a 'm. s.' (fine) marking.

Виразна катиленна «Мелодія» інтонаційно близька до «Української народної пісні». Співуче легато, пластичне динамічне нюансування, природне мелодичне дихання, епізодичне застосування педалі як засобу звукового забарвлення – ці основні виконавські прийоми розкривають образний зміст мініатюри.

Allegro moderato ♩ = 88

The musical score is written for piano and consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Allegro moderato" with a quarter note equal to 88 beats per minute. The score includes various dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *poco rit.* (poco ritardando), and *mfa tempo* (mezzo-forte a tempo). The music features complex fingering patterns, including triplets and slurs, and includes accents over certain notes. The first system starts with a *mf* dynamic. The second system includes a *p* dynamic. The third system includes *poco rit.* and *mfa tempo* markings. The fourth system concludes the piece with a final flourish.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It features a melodic line with slurs and fingerings: 3 1, 4, 5 2, 3 1, 4, 5 1, 5 2, 3 1, 4 1, 5 1, 5 2. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a more active accompaniment with slurs and fingerings: 3, 2, 5, 3, 1, 4, 3, 2, 5, 4, 1, 4, 3, 2, 5, 4, 3, 1, 4.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It features a melodic line with slurs and fingerings: 3 1, 5 2, 3 1, and a long phrase with fingerings 5, 3, 5, 1, 2. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a more active accompaniment with slurs and fingerings: 3, 1, 2 5, 3, 1, 3, 1, 5, 4. Dynamic markings include *dim.* and *p*.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It features a melodic line with slurs and fingerings: 3, 1, 2, 3, 5, 4, 2, 3, and a final chord with fingerings 5, 2. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a more active accompaniment with slurs and fingerings: 3, 5, 4, 2, 3. Dynamic markings include *rit.* and *pp*. A *Red.* (Reduction) marking is present at the end of the system.

Moderato ♩ = 80

p sempre legato

cantabile

mf legato

rit.

p a tempo

mf legato

mf legato

5 4 5
3 2 2

5 5 1 4 2 1
3 1 3 2 4

p *sempre legato*

2 1 4 2 3 1 5 1 4 2
1 2 4 1 5 5 1 4

5 5 4 5 5
2 1 3 2 1 3

5 4 5
3 1 2 1 1 2 1

pp *rit.* *ppp*

Allegretto semplice $\text{♩} = 60$

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegretto semplice' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The score is divided into six systems, each with a treble and bass clef staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and piano (*p*). Performance markings include 'dim. e rit.' (diminuendo and ritardando) and 'p a tempo' (piano at tempo). The piece concludes with a repeat sign and a final cadence.

Allegro giusto $\text{♩} = 108$

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of six systems of two staves each. The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system continues with the same dynamic. The third system introduces a forte (*f*) dynamic. The fourth system includes a *dim.* (diminuendo) marking and a *rit.* (ritardando) section. The fifth system concludes with a piano (*p*) dynamic and a *a tempo* marking. The score is heavily annotated with fingering numbers (1-5) and includes various musical ornaments and articulations such as slurs and accents.

Musical notation for the first system. The treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (4, 1, 3). The bass staff contains a supporting line with dynamic markings *mf* and *p*. The system concludes with a *Fine* instruction.

Musical notation for the second system, labeled **Trio**. The treble staff features a complex melodic line with slurs and fingerings (2, 1, 2, 3, 5, 4, 4, 4, 3). The bass staff contains a supporting line with dynamic marking *f* and fingerings (1/5, 1/3, 1/5, 1/5, 3, 1/4, 2/4).

Musical notation for the third system. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (5, 2, 1, 5, 2, 1, 4, 3, 1, 5, 4, 2, 3, 2, 4, 2). The bass staff contains a supporting line with dynamic markings *p* and *cresc.*, and fingerings (2, 1, 3, 1, 2, 5).

Musical notation for the fourth system. The treble staff features a complex melodic line with slurs and fingerings (2, 1, 2, 3, 5, 4, 4, 2, 4, 3). The bass staff contains a supporting line with dynamic marking *f* and fingerings (1/5, 1/5, 1/5, 3, 1/4, 2/4).

Musical notation for the fifth system. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (4, 1, 5, 5, 2, 1, 5, 4, 2, 3). The bass staff contains a supporting line with dynamic markings *p* and *rit.*, and fingerings (4, 1/2, 5, 1/4, 5, 1/3, 4, 1/2, 4, 1/2, 5, 1/3, 5, 1/3).

Da Capo al Fine

Moderato $\text{♩} = 92$

The musical score is divided into six systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a tempo marking of 'Moderato' and a metronome marking of $\text{♩} = 92$. The key signature is D major (two sharps). The score includes various musical notations: triplets (e.g., 2 3, 4 5), slurs, and dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). Fingerings (1-5) and articulation marks (accents, staccato) are indicated throughout. The piece concludes with a *mf* dynamic marking and a final chord.

First system of musical notation, measures 1-5. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/2. The first measure has a 4/2 time signature and a 2-finger fingering. The second measure has a 3-finger fingering. The third measure has a 4/2 time signature and a 2-finger fingering. The fourth measure has a 3-finger fingering. The fifth measure has a 5-finger fingering. The bass line features a sequence of notes with 5-finger fingerings.

Second system of musical notation, measures 6-9. The key signature is two sharps. The first measure has a 3-finger fingering. The second measure has a 4/2 time signature and a 2-finger fingering. The third measure has a 3-finger fingering. The fourth measure has a 3-finger fingering. The bass line includes a *mf* dynamic marking and a sequence of notes with 5-finger fingerings.

Third system of musical notation, measures 10-13. The key signature is two sharps. The first measure has a 4/2 time signature and a 1-finger fingering. The second measure has a 3-finger fingering. The third measure has a 4/2 time signature and a 2-finger fingering. The fourth measure has a 3-finger fingering. The bass line features a sequence of notes with 5-finger fingerings.

Fourth system of musical notation, measures 14-17. The key signature is two sharps. The first measure has a 4/1 time signature and a 1-finger fingering. The second measure has a 3-finger fingering. The third measure has a 3-finger fingering, a 5-finger fingering, and a 3-finger fingering. The fourth measure has a 4-finger fingering and a 3-finger fingering. The bass line includes a *mf* dynamic marking and a sequence of notes with 5-finger fingerings.

Fifth system of musical notation, measures 18-21. The key signature is two sharps. The first measure has a 3-finger fingering and a *p* dynamic marking. The second measure has a 2-finger fingering and a 4-finger fingering. The third measure has a 3-finger fingering and a 4-finger fingering. The fourth measure has a 3-finger fingering and a 4-finger fingering. The bass line features a sequence of notes with 5-finger fingerings.

Three systems of piano sheet music. The first system includes a *cresc.* marking. The second system features a *p* dynamic marking. The third system includes a *p* dynamic marking and a double bar line with a repeat sign.

КУПИЛИ ВЕДМЕДИКА

9

КУПИЛИ МИШКУ

Piano sheet music for a piece in D major, marked *Prestissimo* with a tempo of quarter note = 208. The music is in 2/4 time and includes a *f giocoso* marking. The piece ends with a double bar line.

System 1: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

System 2: Continuation of the piece. The right hand has a descending melodic phrase, and the left hand continues with a steady accompaniment. Fingerings are clearly marked throughout.

System 3: The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. The left hand maintains a consistent accompaniment. Fingerings are indicated for both hands.

System 4: The right hand features a more complex melodic line with slurs and accents. The left hand continues with a similar accompaniment. Fingerings are indicated.

System 5: The final system on the page. It includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the right hand. The piece concludes with a final cadence. Fingerings are indicated.

Presto ♩ = 92

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The dynamic marking *mf* is present at the beginning of the system.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff continues the bass line with eighth notes and slurs. A dynamic marking *p* is present in the lower staff. The system concludes with a double bar line.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff continues the bass line with eighth notes and slurs. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff continues the bass line with eighth notes and slurs. A dynamic marking *p* is present in the lower staff. The system concludes with a double bar line.

The fifth system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff continues the bass line with eighth notes and slurs. A dynamic marking *mf* is present at the beginning of the system. The system concludes with a double bar line.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a sequence of eighth notes with slurs and fingerings (5, 4, 1, 5). The left hand (bass clef) plays a similar sequence of eighth notes with slurs and fingerings (1, 5).

Second system of musical notation. The right hand features a long slur over a series of eighth notes with fingerings (4, 2, 1, 5). The left hand has a dynamic marking *p* and plays a sequence of notes with slurs and fingerings (1, 5).

Third system of musical notation. The right hand has a dynamic marking *mf* and plays a sequence of eighth notes with slurs and fingerings (4, 5, 1, 3, 2). The left hand plays a sequence of eighth notes with slurs and fingerings (3, 4, 5, 2).

Fourth system of musical notation. The right hand plays a sequence of eighth notes with slurs and fingerings (3, 2, 3, 2, 4, 2). The left hand plays a sequence of eighth notes with slurs and fingerings (2, 4).

Fifth system of musical notation. The right hand plays a sequence of eighth notes with slurs and fingerings (1, 4, 5). The left hand plays a sequence of eighth notes with slurs and fingerings (4, 5).

First system of musical notation, measures 1-4. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (4, 4, 1). The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (1, 1, 3).

Second system of musical notation, measures 5-8. Includes performance markings: *rit.*, *p*, *mf a tempo*, and *sempre staccato*. Fingerings are indicated as 1, 2, 3, 2, 1.

Third system of musical notation, measures 9-12. Fingerings are indicated as 2, 5, 3, 5.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Includes a *p* marking. Fingerings are indicated as 2, 3, 5, 2, 1.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Fingerings are indicated as 1, 5.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. Includes a key signature change to two sharps (F# and C#) and a fermata. Fingerings are indicated as 5, 1, 5, 1, 8.

Allegro scherzando (quasi presto) $\text{♩} = 84$

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system contains two staves (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro scherzando (quasi presto)' with a quarter note equal to 84 beats per minute. The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *mf*, *cresc.*), articulation (accents, slurs), and fingering (1-5). The piece features a mix of chords and melodic lines, with some passages marked with 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The tempo is marked 'Allegro scherzando (quasi presto)' with a quarter note equal to 84 beats per minute.

1 1 1 2 5 2 5

cresc.

2 3 2 4 1 3

Un poco più mosso $\text{♩} = 72$

p

2 5 1 2 1 2

1 5 3 1 5 3

2 3 1 3 1 3 2 4

leggiero

3 4 3 2 3 2

2 4 1 3 2 4 2 4

mf

4 3 1 4 3 1 2 3

2 4 1 3 2 4 1 3 2 4

2 2 1 2 3 2 3

rit.

1/3 2/4 1/3 2/4 1/3

Tempo I

5 1 4 2

p

3/5 2/4 1/5 3/5

4 2 1

mf

1 2

1 1 2 5 2 5

3 2 2/4 1/3

dim p

2 5 1 5 1 4

1/5 2/4 1/3 2/4 1/2 5

2 5

mf *cresc.*

2/4 1/3 2/4 1/2/5

8

4 5 1 3 5 1

f p

2/4 1/5 2/4 1 5 1 5

Навчальне видання

Укладач:

Бившева Тамара Федорівна

**УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА СПАДЩИНА
У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ
ФАХІВЦІВ**

Методичні настанови