

Міністерство освіти і науки України
Департамент науки і освіти
Харківської обласної державної адміністрації
ХАРКІВСЬКИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ ФАХОВИЙ КОЛЕДЖ
КОМУНАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ
«ХАРКІВСЬКА ГУМАНІТАРНО-ПЕДАГОГІЧНА АКАДЕМІЯ»
ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ

***ПОЛІХУДОЖНІСТЬ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ПІДГОВЦІ
МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА***

Навчально-методичний посібник

Харків

2020

Автори :

Аржанухіна С. В. – спеціаліст вищої категорії, викладач-методист Харківського педагогічного фахового коледжу Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради;

Цуранова О. О. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри фортепіано Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічної академії» Харківської обласної ради;

Перцова О. В. – спеціаліст вищої категорії, практичний психолог Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічної академії» Харківської обласної ради;

Краснощок К. Ю. – кандидат мистецтвознавства, концертмейстер кафедри вокально-хорової підготовки, викладач кафедри фортепіано Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічної академії» Харківської обласної ради.

Рецензенти:

Рощенко О. Г. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури;

Александрова О. О. – доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічної академії» Харківської обласної ради.

П 50 Поліхудожність в інструментально-виконавській підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва : навч.-метод. посібник / С. В. Аржанухіна, О. О. Цуранова, О. В. Перцова, К. Ю. Краснощок : Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради. – Харків, 2020. – 120 с.

У цьому навчально-методичному посібнику запропонована розробка альтернативної інтегрованої моделі викладання курсу фортепіано майбутнім учителям музичного мистецтва на підставі поліхудожності як новітнього мистецького підходу до освітнього процесу. В основу впровадження поліхудожнього підходу до процесу інструментальної підготовки здобувачів освіти покладено твори української фортепіанної музики.

У посібнику розкрито зміст, завдання, психолого-педагогічні й методичні засади впровадження поліхудожнього підходу до вивчення фортепіанних творів. Розглянуто історичні витоки національної фортепіанної музики, її жанрово-стильовий зміст. Представлено практичні моделі застосування інтегративних зв'язків різних видів мистецтв у вивченні творів українських композиторів, їх самостійного опрацювання й послуговування ними в практичній, у тому числі позааудиторній діяльності.

Матеріали посібника стануть у нагоді здобувачам фахової передвищої та вищої освіти (першого та другого освітнього рівнів) у процесі їхньої інструментально-виконавської підготовки й педагогічній практиці, а також викладачам дисциплін професійної підготовки виконавського спрямування, у тому числі – «Спеціальний музичний інструмент. Фортепіано».

УДК УДК 378.011.3-051:78:[159.9:005.6](076)

*Затверджено на засіданні науково-методичної ради
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради
Протокол № 2 від 04.11.2020 р.*

© ХГПА, 2020
© Аржанухіна С. В.,
© Цуранова О. О.,
© Перцова О. В.,
© Краснощок К. Ю..

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	4
РОЗДІЛ 1. ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ПОЛІХУДОЖНОСТІ У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ.....	8
1.1. Історичні витoki українського фортепіанного мистецтва	8
1.2. Визначальні ознаки української фортепіанної музики	20
1.2.1. Національне підґрунтя української фортепіанної музики	20
1.2.2. Різнотипова програмність.....	25
1.2.3. Жанрово-стильова різноманітність	33
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ ФОРМУВАННЯ ПОЛІХУДОЖНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ.....	37
2.1. Психолого-педагогічні складники процесу підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва	37
2.2. Дидактичні принципи та методи практичної діяльності поліхудожнього спрямування ...	45
2.3. Самостійна навчально-пізнавальна діяльність у контексті поліхудожньої підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва.....	72
2.4. Позааудиторна освітня діяльність поліхудожнього спрямування	81
ПІСЛЯМОВА.....	91
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	93
ДОДАТКИ	98
Додаток А Словник мистецьких термінів	98
Додаток Б Біографічні відомості композиторів	106
Додаток В Відомості про композиторів	112
Додаток Г Модель інтегрованого заняття поліхудожнього спрямування.....	115

ПЕРЕДМОВА

Перетвореннями, що відбуваються в системі освіти нашої держави зумовлюється новий погляд на професійну підготовку майбутніх фахівців, перегляду традиційних уявлень про професіоналізм учителя, упровадження інноваційних підходів і зміни в класичних формах навчання й виховання, розробка та реалізація сучасних педагогічних технологій освітнього простору. Певною мірою, вищезазначене відповідає вимогам, висунутим до підготовки вчителя музичного мистецтва як діяльнісного провідника в царину художньо-творчого та естетичного світосприйняття.

Невичерпаний потенціал мистецтва має інтегроване, поліфункціональне підґрунтя, розкриттю якого повною мірою сприятиме поліхудожній підхід до його осягнення. Із погляду Ю. Хайрулліної, *поліхудожність* «є інтегральним чинником мистецького пізнання, поєднуючи різновидові елементи в єдине поле художньої картини світу» [42]. Феномен поліхудожності – здатність виокремлювати різні складники мистецтв, накопичувати досвід сприйняття кожного мистецтва й узагальнювати його ознаки.

Поліхудожність як педагогічний підхід є складником системи координат найбільш значущих професійних якостей майбутнього вчителя музичного мистецтва. Вона розглядається як частина єдиного освітнього процесу, мета якого – формування готовності майбутніх фахівців до реалізації завдань сучасної освітньої галузі «Мистецтво».

Головними завданнями Державного стандарту цієї освітньої галузі є розвиток особистісно-ціннісного ставлення школярів до мистецтва, забезпечення умов для їхньої художньо-творчої самореалізації, формування в учнів комплексу ключових художньо-естетичних компетенцій. В основу змісту галузі покладено ідею об'єднання різних видів мистецтва, інтеграції мистецьких знань, опанування яких необхідно для формування у свідомості учнів полі художнього, полікультурного образу світу.

За поліхудожнього виховання учнів у сучасному закладі середньої освіти висувуються принципово нові вимоги до вчителя мистецьких дисциплін. Його фахова підготовка має ґрунтуватися на інтегративних технологіях, що сприятимуть формуванню в майбутніх учителів музичного мистецтва спеціальних знань, пов'язаних із вміннями встановлювати об'єктивні зв'язки між музичним твором і творами інших видів мистецтва, вміннями синтезувати поняття, віднаходити спільне та протилежне, здійснювати цілісний інтегрований ціннісно-змістовий аналіз музичного твору. Усі ці вміння й навички є сутнісною характеристикою поліхудожності.

Термін «поліхудожність» існує з кінця 80-х рр. ХХ ст. Його автор, Б. Юсов, разом із колегами з лабораторії комплексної взаємодії мистецтв Інституту художнього виховання РАО, у тому числі Г. Шевченко, пов'язував поняття «поліхудожність» та «інтеграція мистецтв». За їхніми переконаннями, за «поліхудожнього підходу» можливо надати уявлення про витoki художньої діяльності, виробити навички сприйняття та інтерпретації взірців мистецтва різних видів, на відміну від «монохудожнього» підходу, за здійсненням якого навчання вибудовується як система освоєння окремого виду художньої діяльності.

Сьогодні, поліхудожній підхід до навчання й виховання, активно здійснюється в середній ланці освіти завдяки концепції вітчизняних науковців Є. Белкіної, Л. Масол, О. Щолокової, але, на жаль, не достатньо розроблені у вищій школі. На підставі аналізу стану професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва з виконавських дисциплін, а саме: фортепіано – можна виявити низку певних суперечностей: між орієнтацією сучасної мистецької освіти на комплексність, інтегрованість викладання предметів художньо-естетичного циклу у ЗЗСО і монохудожнім підходом до викладання курсу фортепіано; між запровадженням достатньо розробленої методики формування виконавської майстерності та нехтуванням проблем поліхудожнього розвитку на індивідуальних заняттях із фортепіано.

До проблем також можна віднести механічне застосування комплексу мистецтв як наочно-ілюстративних методів, недостатню розробленість методики реалізації міжпредметних зв'язків, недооцінювання значення формування й розвитку майбутніх учителів музичного мистецтва поліхудожнього, асоціативного мислення, брак необхідної кількості методичної літератури з питань поліхудожнього виховання здобувачів вищої освіти тощо. Вищезазначеними проблемами викладачі фортепіано спонукаються до пошуку доцільних підходів щодо поліхудожнього підходу виховання майбутніх фахівців у процесі їхньої виконавської підготовки.

У цьому посібнику здійснена спроба розробки альтернативної інтегрованої моделі викладання курсу фортепіано майбутнім учителям музичного мистецтва на підставі поліхудожнього підходу до освітнього процесу. У науково-методичній праці окреслені дидактичні принципи й методичні прийоми формування в майбутніх фахівців поліхудожніх умінь й навичок, інтегрованих знань завдяки організації виконавської підготовки за спеціальними принципами комплексності, інтеграційності, синтетичності, міжпредметності, взаємодії мистецтв. Автори посилаються на чинні програми з «Музичного мистецтва» та «Мистецтва» для ЗЗСО, у яких реалізовано концепцію музичного виховання на основі української національної культури, вивчення українського музичного мистецтва крізь призму його фольклорних джерел.

Українська фортепіанна музика – невід'ємна складова національної культури, що за своїми ознаками має могутній поліхудожній виховний, розвивальний потенціал. Формування поліхудожньої компетенції в майбутніх учителів музичного мистецтва завдяки вивченню вітчизняної фортепіанної спадщини дає можливість оптимізувати підготовку здобувачів освіти до роботи з поліхудожнього розвитку школярів і формування в них художньої культури, що сприятиме підвищенню рівня їхньої професійної культури.

Структура навчально-методичного посібника: передмова, виклад основного матеріалу у двох розділах, післямова, список опрацьованих джерел

і додатки, у яких надається зразок інтегрованого заняття на прикладі розучування твору зі скрабниці української фортепіанної музики.

Запропонований посібник адресований викладачам профільних дисциплін інструментально-виконавського спрямування ЗВО, а також здобувачам мистецького профілю першого та другого рівнів вищої освіти. Опанування фортепіанних творів вітчизняних композиторів на підставі поліхудожнього принципу цілісного сприймання творів мистецтва, розширення їхньої мистецької компетентності завдяки комплексному, інтегрованому підходам щодо розвитку інструментально-виконавської підготовки дає можливість майбутнім фахівцям екстраполювати вироблені навички в подальшу професійно-практичну діяльність й успішно реалізовувати завдання поліхудожнього виховання учнів ЗЗСО.

РОЗДІЛ 1. ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ПОЛІХУДОЖНОСТІ

У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ

1.1. Історичні витoki українського фортепіанного мистецтва

Фортепіанна творчість українських композиторів є невід'ємною складовою українського музичного мистецтва й органічною ланкою культурної спадщини ХХ ст.

Становлення українського фортепіанного мистецтва має свої особливості. Слід зазначити, що цьому виду творчості в національному доробку тривалий час не відводилося такого важливого місця, як вокальному й хоровому. Упродовж багатьох століть в Україні було поширене насамперед вокальне й хорове мистецтво, що пов'язано з наявністю однієї з найбагатших у світі народнопісенної спадщини й високорозвиненої хорової культури. «Малороси – пристрасні мисливці до музики», – підкреслював автор однієї з перших праць з Історії України Дмитро Бантиш-Каменський [цит. за 15, 175]. Із ним погоджувався Г. Гесс де Кальве, який зокрема писав, що іноземця особливо чарує «мелодична пісня малороса» [там же]. Подібних висловлювань можна навести чимало, бо природна музикальність українського народу загальновідома: про неї багато писали дослідники історії й культури цього краю, які захоплювалися мелодизмом українських пісень, стрункiстю багатоголосного співу.

Вокального мистецтва в Україні вчили з раннього дитинства. Церковні хори, приватні придворні капели формувалися з хлопчиків, юнаків і чоловіків – найчастіше українців – із прекрасними голосами. Оволодіння комплексом музичних навичок було невід'ємною частиною освіти як у народних школах, так і в інших навчальних закладах України. Саме це й обумовило одне з основоположних призначень тодішніх навчальних закладів. Острозька академія (засн. 1574 р.), Києво-Могилянська академія (засн. 1631 р.),

Чернігівський колегіум (засн. 1700 р.), Харківський колегіум (засн. 1726 р.), Глухівська школа (засн. 1738 р.), Переяславський колегіум (засн. 1738 р.) стали провідними музичними центрами і України з підготовки професіональних півчих для Придворної співацької капели в Петербурзі. До нашого часу надійшли свідчення про славнозвісну Придворну співацьку капелу. Як пригадував сучасник, німецький дипломат при дворі цариці Катерини в Петербурзі, Якоб фон Штелін, «згаданий хор царської придворної капели складається тепер із сотні прекрасних вибраних голосів переважно українців і включає в себе ясні, ніжні й сильні голоси» [49, 58].

Традиції української народної пісенності, високий рівень українського партесного співу були тим підґрунтям, на якому розвивалося клавірне мистецтво. Із погляду дослідника з питань історії розвитку клавірної музики в Україні Ю. Вахраньова, клавірна музика XVII ст. не тільки співіснувала поряд із високорозвиненою хоровою культурою, а й обов'язково якимось взаємодіяла з нею в загальному руслі національної культури того часу [13, 159]. Дослідник свідчив, що на підставі вивчення значної кількості історичних, літературних та нотних документів можна дійти висновку про виникнення перших клавірних інструментів в Україні в середині XVII ст. Переконливе підтвердження особистого користування клавіром як інструментом «музичного відпочинку» містять опубліковані й неопубліковані історичні матеріали (сімейні архіви, інвентарні книги, списки наслідуваного й реквізованого майна, щоденники й листи, записки мандрівників, відгуки преси, спомини, твори художньої літератури тощо).

Досить поширеними були клавірні інструменти в музичному побуті української гетьманської старшини. Так, відомо, що у власних маєтках клавесини та клавікорди мали українські гетьмани Іван Самойлович, Іван Мазепа. Знаємо, Іван Мазепа був великим любителем музики. Він співав, грав на бандурі й, за деякими відомостями, – на клавікордах. Відомо також про навчання клавірної гри в навчальних закладах України – приватних пансіонах, колегіумах, приватних капелах, гімназіях, семінаріях. До нашого часу

збериглися змістовні щоденники випускників Києво-Могилянської академії – Миколи Ханенка та Петра Апостола – сина гетьмана Данила Апостола, у яких згадуються клавікорди й послуговування ними в музичному побуті навчального закладу.

Питання про місце клавіру в інструментальній музиці духовних та світських навчальних закладів України може розглядатися на ґрунті становища, яке сталося на той час у загальноєвропейській музиці й обумовило розширення функцій клавіру, що стає не тільки сольним, а й оркестровим інструментом. В історичних документах XVII-XVIII ст. віднаходимо численні згадки про чудовий хор вихованців Києво-Могилянської академії, про оркестр, у якому не лише грали, а і яким керували самі «академіки», збереглися навіть окремі вірші, у яких прославлялося мистецтво співу з інструментальним супроводом [16, 204].

Відомо, що Ф. Прокопович, ректор Києво-Могилянської академії, шанувальник і знавець мистецтва, силами студентів поставив власну трагікомедію «Володимир», кожен номер якої супроводжувався хором, піснями й танцями під супровід оркестру, до якого входили «мусікійські інструменти». Так тоді називалися *клавікорди та клавесини*. Відомо, що деякі дворянсько-поміщицькі родини та українські гетьмани утримували у власних маєтках хорові й оркестрові капели, які обслуговували господ під час свят, торжеств, домашніх вистав. У складі цих оркестрів також були клавірні інструменти.

Клавесин і клавікорд – старовинні клавішно-струнні інструменти мали деякі хиби щодо їх механіки. Тож майстри клавішно-струнних інструментів прагнули їх удосконалювати. У 1707-1709 рр. в Італії флорентійський майстер Барталамео Кристофорі винайшов клавішний механізм з молоточками й назвав його «фортепіано» (гучно-тихо). Отже, клавесин і клавікорд стали попередниками нового інструмента – *фортепіано*.

Виготовлення фортепіано відповідало назрілій у процесі розвитку музичного мистецтва потребі в клавішному інструменті, який мав би більш сильне звучання в порівнянні з клавесином і клавікордом і водночас міг би

передавати широку гаму динамічних відтінків. Зразки нового клавійно-струнного інструмента з'явилися майже одночасно в трьох європейських країнах: Італії, Франції, Німеччині. Упродовж XVIII ст. фортепіано стрімко починає завойовувати Європу, територію Російської імперії й навіть Америку. З'являються фабрики для виробництва інструментів. У Росії першими майстернями, де виготовляли фортепіано, були підприємства в Петербурзі, де працювали німецькі майстри Й. Тишнер і К. Вирт.

Упродовж XVIII – початку XIX ст. фортепіано поширюється в Україні, яка на той час входила до складу Російської імперії. Зрозуміло, що придбати цей інструмент мали можливість забезпечені верстви населення, тому інструмент з'являється насамперед у поміщицько-дворянському побуті як інструмент для домашнього музикування. Слід зазначити, що тривалий час репертуар для фортепіано складався з творів західних композиторів. Деякі відомості про репертуар піаністів-аматорів віднаходимо в «Автобіографії» О. Смирнової-Россет, у якій наведено твори, які письменниця або сама грала, або чула від інших. Це етюдів Й. Крамера, сонати І. Плейєля та І. Гуммеля [34].

Зазначимо, що у XVIII – на початку XIX ст. існував цілий комплекс підстав, що стимулювали поширення фортепіано. Однією з найбільш актуальних на той час було – зміни в соціально-економічній сфері України, зростання значущості міст і міської цивілізації з характерною для неї соціальною диференціацією населення, провідною роллю світських форм культури у містах. Соціальні потреби, що обумовили розвиток на території України просвітницьких тенденцій, сприяли поширенню процесу демократизації освіти, розвитком поряд із народними школами, приватними пансіонами, колегіумами – вищої освіти. У музичних класах, що були відкриті при колегіумах та університетах, навчали не тільки вокального мистецтва, а й гри на різних інструментах. Музика чільно ввійшла в систему освіти, яку фінансово підтримував уряд.

Так, 1797 р. у гуртожитку Харківського колегіуму було зареєстровано 38 «казеннокоштных» учнів, тобто таких, які перебували повному урядовому

утриманні [21]. Як приклад, конкретні відомості віднаходимо про клавірне музикування в навчальних закладах Ніжина, міста славного на той час в Україні кількістю гімназій, семінарій та пансіонів. Великий М. Гоголь, який навчався в Ніжинській гімназії вищих наук, писав звідти в грудні 1821 р. батькам: «Якщо Вам потрібно, щоб я вчився танцювати та грати на скрипці і фортепіано, так прошу заплатити десять карбованців за місяць. Я вже підписався тим, що хочу навчатися гри на цих інструментах» [8, 29].

Усі ці свідчення дають підставу ствержувати, що навчальні заклади мали у своїй власності достатню кількість фортепіано для здійснення навчального процесу. Популярними носіями освіти на той час були «мандровані» вчителі, які запрошувались як до приватних маєтків, так і до навчальних закладів. Серед таких учителів відзначимо видатного українського філософа, музиканта і просвітника Г. Сковороду, чиє ім'я само по собі є критерієм рівня викладання тієї доби. Педагогічна й викладацька діяльність Григорія Сковороди, що розгорнулася в Переяславі (1753 р.), а потім у Харкові (1759-1770 рр.), без сумніву, сприяла розвитку естетичного напрямку в освіті.

Отже, на підставі огляду історичних матеріалів можливо свідчити, що у XVIII – на початку XIX ст. виникли обставини, за яких новий незнайомий інструмент став популярним у музичному побуті певних кіл українського суспільства. Головні з них пов'язані з народним музичним пісенно-танцювальним і хоровим матеріалом, «знайомо» інтонованим на цьому інструменті. Гарна пристосованість матеріалу до інструмента та інструмента до матеріалу, його великі акомпанівні можливості, спроможність виконання перекладів будь-яких симфонічних, оперних та інших камерних творів уможливило вкорінення фортепіано в музичну культуру України. Інші обставини, насамперед пов'язані із різними формами виховання й навчання, також сприяли поширенню клавіру й забезпечили становлення та розвиток клавірної музики в Україні як «углиб», так і «вшир».

Чимало вчених досліджували проблеми розвитку фортепіанної музичної творчості в Україні. Серед них такі, як М. Гордійчук, Ю. Вахраньов,

М. Калашник, О. Кононова, Н. Руденко, Н. Хінкулова, О. Фрайт й ін. На особливу увагу заслуговують фундаментальні праці В. Кліна, у яких він досліджує проблеми жанрово-стильової еволюції української фортепіанної музики, що розглядається цілісним явищем культури.

Тенденції розвитку української фортепіанної музики, із погляду багатьох дослідників, позначаються в певній послідовності й характеризуються окремими етапами.

Аналізуючи шлях розвитку фортепіанного мистецтва в Україні, маємо на увазі паралельне функціонування й розвиток його трьох складових, а саме: фортепіанна композиторська творчість, фортепіанне виконавство та фортепіанна педагогіка, кожна з яких взаємопов'язана та взаємозалежна.

Перший період (1-а пол. XIX ст.) розвитку української фортепіанної музики в Україні позначилася аматорським рівнем музикування. У цей період української клавірної творчості розвивалися стильові тенденції сентименталізму. Серед представників камерного сентиментального напрямку згадуються такі композитори, як П. Любович (попурі «Улюблені руські пісні»), Й. Вітвицький (пісня без слів «Сльоза», варіації на українську народну пісню «Чумак»), О. Лізогуб (варіаційні цикли на теми народних пісень «Не ходи, Грицю», «Ой у полі»), А. Єдличка (фантазія «Спогад про Полтаву»), М. Завадський («Спогад про Київ», «Українські танці ельфів»), В. Заремба («Прощання з Україною»).

У творах представників камерного сентиментального напрямку тяжіння до програмності обумовлено побутовою прикладною «прив'язаністю», але мусимо констатувати, що саме цей, напіваматорський, доволі салонний за образним змістом репертуар започаткував розвиток програмних тенденцій і демонстрував активне тяжіння до українського народнопісенного фольклору.

Другий період (2-а пол. XIX ст.) становлення української фортепіанної музики в Україні позначений становленням вітчизняної професійної композиторської школи, розвитком професійного інструментального виконавства та професійної фортепіанної педагогіки.

Засновником української класичної композиторської школи, у тому числі – фортепіанної, по праву визнаються **Микола Лисенко** (1842-1912), який увійшов в історію української музики не тільки як композитор, диригент, піаніст, концертмейстер, а і як засновник української фортепіанної педагогіки й української музичної фольклористики (див. Дод. Б). Із погляду дослідниці української музичної культури Л. Кияновської, «...особлива заслуга М. Лисенка полягає в тому, що він перший свідомо поставив собі за мету створити всі основні жанри професійної музики на основі української народно-пісенної спадщини, висвітлити найважливіші теми української історії та фольклорних звичаїв, безпосередньо передати дух народу» [12, 66].

Серед фортепіанної спадщини М. Лисенка – фортепіанні мініатюри, полонези, вальси, мазурки, марші на теми козацьких пісень («Кубанський марш», «Запорізький марш», «Обозний марш»), перша рапсодія на українські теми, друга рапсодія з назвою «Думка-шумка», «Героїчне скерцо», цикли п'єс, фортепіанна «Сюїта старовинних танців», у яких він спирається на мелодії українських народних пісень найрізноманітнішого характеру та призначення.

1903 р. українська та світова громадськість урочисто відзначала 35-річчя творчої діяльності композитора. Саме тоді, на кошти, отримані від ювілейних концертів, М. Лисенко заснував музично-драматичну школу в Києві, де навчалася ціла плеяда пізніше відомих музикантів, серед них композитори Л. Ревуцький, О. Кошиць, К. Стеценко та ін. Про навчання в цій школі Л. Ревуцький пізніше згадував з великою теплотою й повагою. А те, що його художній стиль сформувався саме під впливом класика української музики, композитор визнав беззастережно: «Будучи його учнем по класу фортепіанної гри, я перейняв багато чого, що істотно відбилося на моїй роботі по створенню фортепіанних творів. Далеко пізніше позначився вплив Лисенка на моїй композиторській роботі в галузі побудови мелодики, що стала доходити до мене завдяки творчості Лисенка» [46, 7].

Іще у студентські роки М. Лисенко став виступати як піаніст-соліст, концертмейстер. Його виконавська діяльність тривала впродовж усього його

життя. Як талановитий виконавець, М. Лисенко виступав із клавірабендами в Німеччині (м. Лейпциг), у Чехії (м. Прага) і в Україні, де виконував не тільки творилюбимих композиторів-романтиків Р. Шумана і Ф. Шопена, а і свої власні. Отже, маємо стверджувати, що М. Лисенко став одним із перших пропагандистів української фортепіанної музики за кордоном.

Серед композиторів, які зробили величезний внесок у пропаганду української фортепіанної музики, слід відзначити **Василя Барвінського** (1888-1963). В. Барвінський (*див. Дод. Б*) здобув блискучу музичну освіту в Празькій консерваторії. Уже в період навчання розпочалась його активна композиторська й виконавська діяльність. Одним із перших В. Барвінський ознайомив чутливу чеську публіку з фортепіанними композиціями українських авторів, у тому числі зі своїми фортепіанними творами. В. Барвінський належить до тих українських митців, які за життя були знані й у США, і в усій Європі, і навіть у далекій Японії, але довго замовчувались у себе на Батьківщині через несправедливі репресії. Так, у Німеччині, Австрії, США та Японії був виданий цикл фортепіанних мініатюр «38 обробок українських народних пісень для фортепіано», декілька варіаційних фортепіанних циклів, шість мініатюр на українські народні теми, а також Фортепіанний концерт.

Серед числених фортепіанних опусів В. Барвінського особливо привертає увагу соната до-дієз мажор, цикл «Любов», п'ять прелюдій, Українська сюїта, цикл «Концона. Серенада. Імпровізація». Донині унікальним залишається фортепіанний цикл «Колядки та щедрівки», окрасою українського педагогічного репертуару став дитячий цикл для фортепіано «Наше сонечко грає на фортепіано», виданий шістьма мовами.

Із 1915 р. В. Барвінський очолював Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка, обіймаючи цю посаду впродовж 33 років. У класі В. Барвінського навчалися такі відомі піаністи, як Р. Савицький, Г. Левицька, О. Криштальський, М. Крушельницька та ін.

Третій період (перша пол. ХХ ст.) розвитку українського фортепіанного мистецтва, фортепіанної педагогіки та фортепіанного

виконавства припадає на пореволюційний період, коли Україна ввійшла до складу радянської держави. У цей період, коли молода радянська держава стала опікуватися вихованням молодого покоління, почала діяти державна система музичної освіти. Відкривалися музичні школи, музичні училища, музично-педагогічні інститути, консерваторії. Створювалися музичні видавництва, що спеціалізувалися на публікаціях нотних видань, музикознавчої літератури, навчальної та наукової літератури музичного спрямування (видавництво «Музика», «Радянський композитор», «Музична Україна»).

Саме тоді відбувалося професійне становлення української фортепіанної музики для дітей, яка нині посідає вагомe місце в українській фортепіанній спадщині. У фортепіанних творах українських композиторів для дітей чітко окреслене художньо-естетичне, виховне спрямування, а саме: уся багатовимірність світу музики спрямована на виховання любові до традицій свого народу, його народної музичної спадщини поряд із суто дидактичними цілями щодо вироблення виконавських умінь і навичок.

Від самого початку радянського періоду в періодичній пресі широко обговорювалися такі проблеми, як «Театр і діти», «Музичне виховання дітей», «Якою повинна бути п'єса для дітей?». У цих дискусіях активну участь брали дописувачі журналу «Музика», в якому публікувалися статті на різні теми музичної освіти й виховання дітей. Цілком природно, що українські композитори також відгукнулись на питання, висунуті самим життям. Активне прагнення українських композиторів до створення фортепіанних п'єс для дітей пов'язано по-перше, із розвитком фортепіанної педагогіки в цілому й дитячої – зокрема. Активна практична педагогічна діяльність багатьох українських композиторів, їхній тісний і постійний зв'язок із педагогами-методистами України сприяла створенню музично-педагогічного фортепіанного репертуару для дітей, у якому органічно поєднувалися художні та методичні завдання. Незважаючи на позначені індивідуальні композиторські особливості в кожному з таких творів, реалізувались саме дидактичні проблеми щодо навчання й виховання молоді.

Зразки української дитячої фортепіанної літератури спираються на досягнення світової музично-педагогічної думки, яка віднайшла своє яскраве втілення у творах Р. Шумана («Альбом для юнацтва»), П. Чайковського («Дитячий альбом»), Е. Гріга («Ліричні п'єси»), Б. Бартока («Мікрокосмос») тощо. Засвоюючи найкращі досягнення композиторів інших країн, українські музиканти створюють фортепіанні твори для дітей, збагачені національним колоритом, вони вирізняються доступною образністю, простотою, нескладною фактурою, що пов'язано з прийомами народного вокально-інструментального виконавства.

До 20-х рр. відносять перші спроби систематизації накопичених педагогічних прийомів навчання. 1927 р. С. Шевченко уклав першу з відомих нам в історії української фортепіанної музики «Початкову школу фортепіанної гри», яку тепло зустріла музична спільнота. У передмові до збірника професор П. Луценко підкреслив: «Великий плюс цієї школи в тому, що автор у всіх п'єсах оперує виключно матеріалом зі скарбниці українських пісень і мелодій».

Із розвитком музичної освіти в Україні була необхідна популяризація вітчизняного фортепіанного педагогічного репертуару. Для виконання цих завдань було створено видання «Український педагогічний репертуар». Збірники «Український педагогічний репертуар» склалися з п'єс різних виконавських труднощів аж до творів концертного плану. Особлива увага в цих збірниках надавалася публікаціям саме творів для дітей.

1936 р. надрукований найбільш відомий альбом В. Косенка «24 дитячі п'єси» тв. 15. У порівнянні з попередніми збірниками творів для дітей – цикл п'єс В. Косенка відрізняється різноманіттям художніх образів. У п'єсах циклу подібно дитячим циклам Р. Шумана і П. Чайковського, віднайшли відображення різні сторони дитячого світу, казково-фантастичні сюжети, ліричні п'єси, пісні й танці, віртуозні п'єси й етюди, п'єси моторно-зображувального характеру тощо. Уперше в альбомі автор застосував усі 24 тональності, значно поширив образну сферу музики, наповнив її психологічно поглибленими настроями, збагатив жанрову стилістику.

У повоєнні роки в українській фортепіанній педагогічній літературі позначився період інтенсивної розробки різноманітних жанрів: поліфонії, етюду, сонатин, варіацій, концертів. Водночас із розвитком різноманітних жанрів українські композитори (М. Гозенпуд, І. Віленський, М. Скорульський, Г. Компанейц, С. Орфєєв, Р. Сіманович, А. Лазоренко, А. Левіч та ін.) працювали над дитячими збірниками, упроваджуючи художньо-педагогічні принципи В. Косенка.

Поряд із авторськими збірниками наприкінці 40-х – початку 50-х рр. надруковано колективні збірники педагогічних п'єс для фортепіано, у яких публікуються як відомі, так і нові твори для дітей українських композиторів. Пропагандистом, ініціатором та укладачем більшості таких видань став український методист Б. Милич, який продовжував традиції «українського педагогічного репертуару» 30-х рр. Сумісно з професорами київської консерваторії К. Михайловим і Є. Сливаком, Б. Милич став видавати серії педагогічних альбомів для дитячих музичних шкіл, а в подальшому – і для музичних училищ, розподіляючи матеріал за рівнем труднощів.

У педагогічних збірниках Б. Милича друкують твори композиторів різних регіонів України, завдяки чому стало можливим ознайомитися з творчістю як класиків української музики (М. Лисенко, Б. Лятошинський, В. Косенко, Л. Ревуцький), так і з творами молодих композиторів: М. Дремлюги, Ю. Знатокова, Л. Колодуба, М. Колесси, С. Людкевича, Ю. Рожавської, І. Шамо, Є. Юцевича та ін. Завдяки багатству музично-образної сфери, стилістично-жанровому розмаїттю (поліфонія, велика форма, п'єси), збірники педагогічного репертуару Б. Милича набули великої популярності серед музично-педагогічної спільноти, вони й донині актуальні в педагогічній практиці як нашої країни, так і за кордоном.

Значна роль у створенні дитячого фортепіанного репертуару належить композитору І. Берковичу. Ним створено «25 легких п'єс», «Маленькі етюди», «Поліфонічні п'єси на основі українських народних пісень», варіації, сонатини, концерти. І. Беркович автор «Школи ігри на фортепіано» (1959 р.). На відміну

від відомої «Школи гри на фортепіано» під редакцією А. Ніколаєва матеріал тут – авторський. П'єси І. Берковича приваблюють яким національним колоритом, простотою та доступністю музики, продуманістю викладення.

Отже, незважаючи на те, що фортепіанне мистецтво ледве не «наймолодше», у порівнянні з іншими видами інструментального мистецтва, можемо стверджувати, що нині для фортепіано створено творів більш ніж для будь-якого іншого сольного інструмента, а українська фортепіанна спадщина складається як із творів для професійних музикантів-виконавців, так і з вагомого обсягу творів дидактичної спрямованості.

Фортепіано називають «інструментом-оркестром» – на ньому можна виконувати твори будь-яких форм і жанрів, музику, створену для різного виконавського складу. Сьогодні музикант будь-якої спеціальності повинен достатньою мірою володіти цим інструментом, тому що на фортепіано можна виконати всі завдання: акомпанемент до вокальних і хорових творів, переклади симфонічних й оперних творів тощо.

Контрольні запитання й завдання до розділу

1. Назвіть інструменти-попередники фортепіано.
2. Коли було створено фортепіано?
3. Назвіть композитора – засновника української професійної фортепіанної музики.
4. Як склалася доля творів В. Барвінського?
5. Назвіть українських композиторів, які створювали фортепіанну музику для дітей?
6. Назвіть українського композитора, одного з перших укладачів збірника дитячих творів, подібно дитячим циклам Р. Шумана і П. Чайковського.

1.2. Визначальні ознаки української фортепіанної музики

Не вдаючись до всебічного музикознавчого аналізу, надамо стислий огляд із історії становлення української фортепіанної музики для виокремлення особливих ознак та доведення її величезного виховного та поліхудожнього потенціалу. На підставі вивчення наукових доробок у галузі української фортепіанної музики та аналізу великої кількості фортепіанних творів українських композиторів дійшли висновку, що українська фортепіанна спадщина – це багатомірне явище українського музичного мистецтва з особливими ознаками. Саме вони мають стати інструментарієм для викладачів у питаннях національного виховання здобувачів освіти та формування в них поліхудожніх умінь і навичок, інтегрованих знань, що в подальшому можуть екстраполюватися в майбутню професійно-педагогічну діяльність і сприятимуть поліхудожньому вихованню учнів ЗЗСО.

1.2.1. Національне підґрунтя української фортепіанної музики

Розглядаючи українську фортепіанну музику в загальнокультурному, поліхудожньому контексті варто звернути особливу увагу на її *національно-стильові ознаки*. За визначенням С. Тишка, «...національний стиль у музиці – це корекція індивідуального та історичного стилів в умовах цієї національної культури і перехід явищ національного менталітету та національної культури в конкретну систему засобів музичної виразності» [37, 8].

Серед багатьох особливостей національного характеру українця дослідники неодноразово наголошували на таких загальних властивостях української ментальності, як особлива емоційність, чутливість, поетичність, ліризм, здатність до занурення у «внутрішній світ», гумористичність й артистизм, неспокій і рухливість, авантюризм і героїзм козацького характеру, спрямованість до «свободи», що пов'язані з ідеєю ствердження національної самобутності, самоідентичності. Саме такі особливості етнопсихології українців у сукупності складають основні риси національної ментальності, саме вони широко відображені в українському народному

пісенно-танцювальному мистецтві. «Фольклор – це саме життя», – зазначав М. Лисенко [18, 56], називаючи народну музику животворним ґрунтом, необхідним для успішного проростання таланту композитора. Народні пісні, думи ввібрали в себе мудрість, знання народу, здобуті ним із трудового й соціального досвіду, де кожне слово змістовне, щиросердне, правдиве, пройшло випробування долею багатьох поколінь, передавалось від старших молодшим, несучи високі естетичні ідеали, моральні норми. Як свідчить Л. Черкашина «...пісня завжди залишалася музично-поетичним утіленням історії народу, своєрідним ключем до серця українців, відображенням української душі» [44, 48-53]. Академік Г. Філіпчук зазначає, що в музичній культурі українців віками закладалася генетична пам'ять про свої витоки, історію, рідну мову, стихійно та свідомо інтегрувалися патріотичні, інтелектуальні, моральні, громадські, національні цінності. Науковець вважає, що «сьогодні, коли відбувається нове становлення Української держави, відродження й розвиток національної культури, музична освіта має віднайти гідне місце у вихованні нації» [38, 93-104].

Фольклор відіграє велике значення в духовній культурі кожного народу. *Фольклор* (у перекладі з англ. – «народна мудрість, народні знання») – народна художня творчість. Він трактується як складне утворення, в основу якого покладено синтез мистецтв (Л. Виноградова); особливий тип культури, який має свої принципи, цілісну функціональність та змістову організацію (В. Бахтіна, А. Налепін). Відзначається синкретичний характер фольклору, що означає активний функціональний зв'язок із усіма сторонами життя людини, його культурою як матеріальною, так і духовною. Отже, фольклор розглядається як особлива сфера буття народу, виявлення його духовно-матеріальної культури. До українського музичного фольклору належить народне пісенно-танцювальне мистецтво: пісні, танцювальні пісні, думи, биліни й танцювальна музика. Український музичний фольклор став невичерпним джерелом для фортепіанної творчості українських композиторів.

Опанування українських народних пісень і танців у професійній музичній культурі, за визначенням дослідників, розпочалося з другої половини XIX ст. Саме тоді композитори, учені-фольклористи брали активну участь у збиранні народних пісень і танців, їх художній обробці, виявленні специфічних особливостей. Оскільки фольклористи зіткнулись із проблемою узгодження української мелодії з європейськими правилами гармонізації, саме тоді було закладено основи наукового дослідження народної музичної творчості, методу її запису, гармонізації та обробки.

Яскравим прикладом застосування українського музичного фольклору є творчість М. Лисенка. Опери, музично-драматичні твори, хори, романси, інструментальні твори М. Лисенка просякнуті українським мелосом, отже, народно-пісенна культура мала величезний вплив на формування творчого стилю композитора. Він упродовж усього життя звертався до фольклору й уважав народну музику основою професійної творчості. Композитор видав 7 випусків пісень для голосу з фортепіано, безліч обробок народних пісень для хору, збірник народних ігор і дитячих пісень «Молодощі», 5 випусків обрядових пісень.

Художні ідеї М. Лисенка щодо звукової палітри, фактури, засобів звукоутворення, методів обробки музичного матеріалу віднаходять подальший розвиток і втілення у творчості композиторів наступних поколінь: В. Барвінського, Л. Ревуцького, Я. Степового, В. Косенка, Б. Лятошинського, М. Колесси, С. Людкевича та багатьох інших. Однак кожен із них по-своєму посилається на можливості національної інтонаційності, застосовуючи це як безпосереднє цитування аутентичного музичного матеріалу, обробку, стилізацію, «поспівковий» тематизм, характерні ритмо-формули, підголосковість, тобто українські композитори акумулюють особливості фольклорного джерела в особистій творчій індивідуальності.

Наприклад, М. Лисенко, звертаючись до жанру пісень без слів («Дві пісні без слів» op.10), адаптував європейський романтичний прототип мініатюри на основі українського фольклору. Л. Ревуцький скористався

не тільки виразними особливостями та колоритом народної музики, а ще й зумів творчо оновити, переосмислити її жанрову сферу, створивши новий для української фортепіанної музики жанр – «пісня-дума». Б. Лятошинський також вивчав закономірності народного мелосу, і жанр обробок був для нього своєрідною творчою лабораторією, необхідною для формування народно-інтонаційної основи власної творчої концепції. Особливе новаторство у зверненні композитора до українського фольклору позначилося в «Шевченківській сюїті» ор. 38. Усі три прелюдії побудовані на основі фольклорного матеріалу зі збірника українських народних пісень. Це не лише цитування й утілення інтонаційного багатства народного мелосу, а й творче переосмислення національного до міри авторського тематизму.

Слід зазначити, що еволюція фортепіанної музики в Україні відбувалася під впливом російської та західноєвропейської музичних культур. Починаючи з 2-ї половини ХІХ ст. до початку ХХ ст., в українській фортепіанній музиці панувала романтична модель, у якій поєдналися яскрава концертність Ф. Листа та салонна камерність Ф. Мендельсона і Ф. Шопена.

У музичному мистецтві романтизм¹ як напрям сформувався в першій третині ХІХ ст. і зберігав своє значення аж до початку ХХ ст. У творчості композиторів-романтиків (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, Й. Брамс) висвітлюються звернення до внутрішнього світу людини, тонкий аналіз складних душевних переживань. Романтизм відкрив скарбницю народної творчості – пісень, сказань і легенд.

Прагнучи до більшої конкретності у вираженні музичних ідей, більш тісного їх зв'язку з літературою, поезією, живописом та іншими видами мистецтва, композитори-романтики реалізували у своїй творчості *ідею синтезу мистецтв*. Вони створюють програмну музику, у якій поглиблюється образно-тематичний потенціал щодо відображення емоційної палітри почуттів, змалювання навколишнього світу, відтворення образів супутніх мистецтв.

¹ Романтизм – ідейний та художній напрям у європейській культурі кінця ХVІІІ – 1-ї половини ХІХ століття.

Результатом впливу традицій європейського романтизму є нові *програмні ознаки* в українському фортепіанному мистецтві, якими забезпечувалося поширення традиційної образної та жанрової сфер. Саме у віртуозному стилі фортепіанних творів М. Лисенка, з його національним фольклорним мелосом геніально поєднувалися обидві європейські тенденції, де елегійність, витонченість інтонаційного висловлювання співіснували з високим рівнем фортепіанної техніки.

Доробок М. Лисенка ознаменував принципово новий етап у розвитку української фортепіанної музики. Композитор зумів гнучко об'єднати українську мистецьку традицію з досягненнями доби романтизму, що панував упродовж 2-ї половини XIX ст. у багатьох європейських композиторських школах.

Слід зазначити, що ідеї синтезу мистецтв, які пропагували композитори-романтики, розроблялися на початку XX ст. й українськими композиторами – послідовниками та продовжувачами традицій М. Лисенка. Так, у низці праць К. Стеценка (1882-1921), серед яких «Початковий курс навчання дітей нотного співу», «Проект програми по співах у єдиній школі», «Музичний факультет при Подільському українському університеті», автор, розглядаючи питання розвитку освіти, обґрунтував важливість доповнення слухових вражень у процесі сприйняття музики іншими сенсорними відчуттями, вважаючи, що знання, здобуті лише на основі слухових уявлень, є абстрактними.

М. Леонтович (1877-1921) розробив теорію, ідеєю якої було поєднання кольорів зі звучанням музичного твору як однією з найважливіших умов цілісного сприйняття музичного образу. Із цією метою він створив власну систему показу мистецького матеріалу, що ґрунтувався на співвідношенні світлотіні й кольорів із музичними звуками. Він підкреслював, що кожен педагог мусить викладати музику в контексті інших наукових і художніх знань, а тому вважав за недоцільне обмеження фахової підготовки вчителя одним предметом.

1.2.2. Різномітпова програмність

Українська фортепіанна музика характеризується різномітпивою програмністю. До *програмних* (від грецьк. «програма» – «оголошення», «розпорядження») належать музичні твори, які мають певний заголовок або літературний епіграф із прози або поезії, створений або вибраний самим композитором. Завдяки конкретному змісту програмна музика більш доступна та зрозуміла слухачеві.

Як зазначає дослідниця з питань програмності української фортепіанної музики О. Фрайт, в українському фортепіанному мистецтві існує кілька *типів програмності*: фольклорна, узагальнено-сюжетна, літературно-сюжетна, картинна, «дидактична», «змішана» програмність [41].

Репертуар, заснований на *фольклорному типі програмності* представлений в українському фортепіанному мистецтві жанром фортепіанної обробки народних пісень і танців, у яких художньо-образний зміст твору складають пісенні і танцювальні образи-символи.

Жанр фортепіанної обробки тісно пов'язаний із творчим засвоєнням та художнім переосмисленням народного пісенного мистецтва професійною музикою. Створення обробки – дуже серйозний творчий процес, що потребує від автора не меншої майстерності, ніж створення оригінального твору. Характерною особливістю цього жанру є гармонійне поєднання фольклорного матеріалу з засобами, виробленими в процесі еволюції в професійній музиці. Не менш важливим чинником у створенні фортепіанної обробки є гнучке поєднання стилевих особливостей народної пісні зі своєрідністю творчого письма композитора.

У музичній педагогіці існує термін «фольклоризм», тобто природний розвиток музичного фольклору, або «повторне життя» фольклору, що поновлено й актуалізоване, тісно пов'язане з сучасним життям. Фольклоризм –

композиторська пісенна творчість, що спирається на мелодичні, ладо- та ритмоінтонаційні властивості народних пісень і танців.

Історично склалися два підходи щодо звернення до народних мелодій у професійній музиці. У першому випадку композитори прагнуть зберегти мелодію недоторканою й певними виражальними засобами підкреслити її красу. Завдяки цьому п'єса за жанром наближається до фортепіанної обробки народної пісні чи танцю, зберігаючи структуру початкового матеріалу. За другого підходу, опосередкованого, жанрові межі можливого застосовувати мелодії пісні розширюються: вона стає основою тематизму прелюдії або варіацій, етюдів або розвиненої концертної п'єси. Однак, в обох випадках у творчості українських композиторів позначаються художня яскравість народного мелосу, відкидається все чуже йому, для втілення необхідне, залишаються лише засоби близькі до народної практики музикування. За особливими жанрово-стильовими ознаками фортепіанні обробки можливо умовно виокремити у дві групи.

Перший блок творів пов'язаний із ліричними, лірико-драматичними, лірико-епічними музичними образами, підґрунтям яких стали побутові ліричні пісні, пісні героїко-епічної та історичної тематики: «Ой, літає соколенько» (обр. Я. Степового), «Ой ти, дівчино зарученая» (обр. І. Берковича), «Ягілочка» (обр. М. Вериківського), «Ой, у полі жито» (обр. С. Орфєєва), «Реве та стогне Дніпр широкий» (обр. І. Берковича), «Їхав козак на війноньку» (обр. І. Берковича), «Їхав козак на війноньку» (обр. Л. Ревуцького). Програмна основа цих творів прочитується в пісенному заголовку, ремарках, якими пояснюється характер виконання; в інших випадках – програма викладається в епіграфі. Однак, для більш проникливого виконання необхідно не тільки орієнтуватись на програмний заголовок фортепіанної обробки пісні, а і знати увесь її літературний сюжет.

Другу групу обробок народних пісень об'єднують пісенно-танцювальні ознаки: це святкові календарно-обрядові пісні, різновиди веснянок. Із усіх галузей мистецтва танець, музика й поезія найбільш споріднені між собою.

Властивий їм ритм є основою цього споріднення: у ньому й початок кожного з цих мистецтв, він є й головною закономірністю їх розвитку, на ритмі ґрунтуються їх тісні взаємозв'язки. У народній пісенності такий стан і така закономірність зберігаються й досі. Більше того, серед багатьох пісенних жанрів існує ще й такий, що об'єднує в собі на основі певних ритмічних форм поетичні, хореографічні та музичні елементи. Це – жанр танцювальної пісні.

Твори цього жанру народ визначає різними назвами: *приспівка, співка, метелиця, гудінка, шантопурка*, але, очевидно, найстарішою назвою є «*пляс*». В Україні серед гуцулів збереглася назва «*пляс*», що означає: пісні з танцями (виконуються під час колядування). Найпопулярнішими народними танцями, що виникли в процесі формування історичного розвитку українського народу, є *гопак, козачок* (на сході) та *коломийка* – на заході України. Зародившись у далекому минулому, жанр танцювальної пісні продовжує існувати у творах українських композиторів. На прикладі обробок таких пісень простежується тенденція, що простежується від творчості М. Лисенка – поєднання токатних прийомів артикуляції з пісенними інтонаціями, що традиційно потребують співучого кантиленного звуковидобування. Характерний для цих обробок гомофонно-гармонічний тип фактури можна розглядати як художньо узагальнений відгук на дуже поширену в сільському музикуванні манеру виконання українських пісень із інструментальним супроводом.

Із педагогічною метою на заняттях із фортепіано з майбутніми вчителями музичного мистецтва можна скористатися такими пісенно-танцювальними обробками, як «*Іде, іде дощичку*» (обр. М. Сильванського), «*На вулиці скрипка грає*» (Л. Ревуцький, транскрипція для фортепіано А. Коломійця), «*Веснянка*» (Л. Ревуцький, транскрипція для фортепіано А. Коломійця), «*Женчикок-бренчикок*» (обр. М. Леонтовича), «*Ой, лопнув обруч*» (обр. І. Берковича). Як зазвичай ці твори веселого, жартівливого характеру, часто в їх музичну тканину вкрапляються різновиди «*гукання*», *кликання*, пов'язані зі зверненням до сил природи. Прикладом таких обробок є твори композиторів Західної України: «*Коломийка*» М. Скорика

та «Контрасти» М. Колесси.

Підґрунтям цих творів є танцювальна музика Закарпаття, якою ознайомлюють із такими рисами народного характеру, як життєрадісність, гумор, дотепність, завзятість. Своєрідний колорит західноукраїнської музики передається у п'єсах запровадженням прийомів народного інструментарію: бурдонні квінти, тонічні й домінантові органні пункти. Музичні фрази в цих п'єсах, забарвлені на колоритний гуцульський лад (з елементами дорійського), ґрунтуються на фольклорних інтонаціях. Зберігається й ритмічна своєрідність і властиве цим танцям чергування «чоловічих» і «жіночих» колін (змінюються ладотональні й регістрові барви, фактура, штрихи). Фортепіанні обробки українських народних пісень і танців були першопоштовхом до подальшого розвитку української фортепіанної програмної музики.

Багатьом фортепіанним творам композиторів другої половини ХХ ст.: В. Барвінського, В. Кирейка, В. Косенка, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Н. Ніжанківського та ін. властиве авторське переусвідомлення традиційних методів роботи з фольклорним матеріалом, а саме: звернення до національних традицій та їх синтез із новочасним арсеналом різних композиторських технік, оновлення національного стилю завдяки упровадженню виражальних можливостей інших музичних систем, переважно сонористики, пуантилістики, алеаторики, тобто відбувається переосмислення традиційних методів роботи з фольклорним матеріалом, але не відхід від народного мистецтва, а його оновлення. Ці новітні прийоми зустрічаємо у творах Г. Саська, Л. Дичко, С. Бедусенка, Ю. Іщенко, В. Сильвестрова, К. Цепколенко.

Українські митці не лишилися поза процесами, що відбувались у європейській культурі, тому на становлення й розвиток української фортепіанної музики вплинули ідейно-стильові особливості романтизму й неоромантизму, імпресіонізму, неоімпресіонізму, експресіонізму, європейського модернізму тощо.

У творчості багатьох українських композиторів простежується поєднання різних стильових напрямів, органічний синтез різноманітних

композиторських технік, так звана – «гармонійна еkleктика». Показником широкого кола інтересів українських композиторів є написання багатьох творів різнотипової програмності. На початку ХХ ст. в українській фортепіанній музиці надруковані твори *узагальнено-сюжетного типу програмності*, у яких назвою твору або поясненням до нього забезпечується відтворення експресивних емоційно-психологічних образів, духовного світу людини.

До творів узагальнено-сюжетного типу програмності можна віднести групу творів М. Лисенка, у яких висвітлюються картини втілення настроїв, переживань, вражень, тобто п'єси, у яких акцентуються суб'єктивні позиції художника у сприйнятті зовнішнього світу: «Зізнання», «Момент розпачу», «Момент зачарування», «Враження від радісного дня», «Сумний спів», елегія «Журба», вальс «Розлука», «Мрія. На солодкім меду», «Мрії. Образки минулого», «Елегія» ор.41. Узагальнено-сюжетний тип програмності простежується у творах Б. Лятошинського («Відображення» ор. 16), В. Косенка («Втіха»), А. Штогаренка («Образи»), М. Степаненка (два зошита «Образів»), В. Барвінського (фортепіанний цикл «Любов»), Л. Шукайло («Спогад»), у яких зберігається єдиний провідний настрій, збагачуючись лише тонким нюансуванням, наростаннями та спадами. Для цієї серії фортепіанних п'єс властиве узагальнення народнопісенних інтонацій у поєднанні з авторською мелодикою.

У багатьох фортепіанних творах українських композиторів осмислення музичного матеріалу здійснюється крізь призму поетичних і літературних образів. Тенденції синтезу музики та літературно-поетичних творів представлені в композиціях *літературно-сюжетного типу програмності*, де образно-асоціативний аспект твору позначений у назві, а іноді підсилюється завдяки літературним епіграфам або на рівні синестетичних взаємодій. Прикладом таких творів є п'ята партита для фортепіано М. Кармінського «По прочтению романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». У партиті п'ять частин («Посвящение Мастеру», «Видения Маргариты», «Обезумевший вальс», «Великий город», «Прощение и вечный приют»), кожна з яких

супроводжується літературним епіграфом із роману.

Цікавим різновидом літературно-сюжетної програмності є п'єси – музичні портрети. До таких творів маємо віднести дві музичні замальовки за поемою М. Гоголя «Мертві душі» М. Сильванського. У п'єсах «Собакевич» та «Діалог Коробочки і Чичикова» завдяки особливим засобам музичної виразності композитор передав різні сторони людського характеру.

Цікавим зразком мистецької інтеграції є поєднання музики з літературним жанром байки. У чотирьох музичних картинках за байками І. Крилова, М. Сильванський вирішив завдання створення портретних образів зіставленням їх у кожній п'єсі: «Слон і Моська», «Бабка й Мурашка», «Квартет», «Ворона і Лисиця».

У яскравій п'єсі М. Кармінського «Сумна стрічка з Лорки» композитор вдало передав свої враження від поезії видатного іспанського поета ХХ ст. Федерико Гарсія Лорки. До п'єси надається епіграф із поезії Гарсія Лорки у перекладі М. Цвєтаєвої, який ще більше допомагає досягнути музичний образ п'єси.

Інтерпретація літературних творів сприяє розвитку поліхудожніх уявлень крізь емоційне сприйняття образів і персонажів відомих сюжетів на рівні синестетичних взаємодій. Так, у творі С. Луньова «Вінок сонат» (4 сонати) за восьмим сонетом У. Шекспіра літературний текст декламується музикантом-виконавцем водночас із грою на інструменті.

Один із яскравих розділів української фортепіанної музики, тісно пов'язаний з фольклорними витоками і який маємо також розглядати як приклад літературно-сюжетної програмності, є твори казкової тематики. Чимало українських композиторів звертались і звертаються до казкових сюжетів але втілюють їх кожен по-своєму.

Інтерпретації казкових літературних творів сприяють розвитку художніх уявлень, збагачують емоційне сприйняття образів і персонажів відомих сюжетів. Найчастіше вони втілюються в жанри сюїти: казкові сюїти «Снігова королева» Ж. Колодуб, «Казки та історії» Ю. Шамо, мюзикл «Робін Гуд»

М. Кармінського (із авторським перекладом для фортепіано), фортепіанний цикл «Пригоди барона Мюнхаузена» М. Сильванського, сюїта за мотивами російських народних казок («Альонка», «Омелько») Л. Шукайло та за багато інших. Зразками окремих творів казкової тематики є такі, як «Казка» В. Сільвестрова, «Казка» І. Берковича, «Народна казка» М. Тиця.

У доробці творів літературно-сюжетної програмності виокремлюються твори так званої Шевченківської тематики. Із погляду О. Фрайт, «відокремлення названого тематичного кола зумовлюється значенням творчості Т. Шевченка, яка в українському національному світогляді стала своєрідним «етичним кодом», філософською першоосновою, на яку орієнтується так чи інакше не лише літературний процес, а й будь-яка інша сфера духовного життя народу» [41].

Багато українських композиторів звертались у фортепіанній творчості до особистості Т. Шевченка та його поетичних образів, як-от: Т. Безуглова («Жалібний марш на смерть Т. Шевченка»), М. Лисенко («Жалібний марш» (до 27-х роковин смерті Т. Шевченка), В. Сокальський (три п'єси з циклу «На луках»), Я. Степовий («Прелюдія» пам'яті Т.Г. Шевченка), Ф. Надененко (цикл п'єс за Шевченківською поемою «Гайдамаки»), Ю. Іщенка (поема «Будинок-музей Т. Шевченка» з циклу «Київський альбом») тощо.

Найвагомішими досягненнями фортепіанної Шевченкіани є композиції, що виникли за безпосереднього вплива поезії Кобзаря. Так, прикладом такого втілення індивідуальних настроїв і відчуттів композиторів може стати Три прелюдії (тв. 38) Б. Лятошинського та цикл новел «Тарасові думи» І. Шамо. Кожен із композиторів по-своєму відтворив ідею шевченківських рядків «Сонце заходить, гори чорніють». Б. Лятошинський утілює ці поетичні образи в могутньому драматичному циклі прелюдій, натомість І. Шамо відобразив рядки Тараса в лірико-суб'єктивних новелах.

Досить широко у фортепіанній творчості українських композиторів представлені твори, пов'язані з *картинною програмністю*. Прикладом картинної програмності є сюїта І. Шамо «Картини російських живописців».

Вона складається з шести п'єс, створених на сюжети картин відомих російських живописців кінця XIX – початку XX ст. І. Голікова, І. Левітана, А. Рилова, М. Нестерова, Б. Кустодієва. Характерним зразком картинної програмності, що синтезує фольклорні джерела і картинний задум, є сюїта для фортепіано А. Кос-Анатольського з 4-х частин («Сині гори», «Полонина», «Місячне плесо», «Весняний шум»). Враження від живопису російського художника А. Куїнджі (картина «Місячна ніч на Дніпрі») відображені у п'єсі «Після перегляду Куїнджі» Ю. Щуровського, який музикою виразно передав колорит місячної ночі.

Оригінальний підхід до картинно-програмного задуму виявляється в «Українських писанках» Л. Дичко. У цих мініатюрах авторка реалізує ідею розпису писанок завдяки втіленню жанрово-стилістичних особливостей музичної мови у фортепіанний цикл («Сім поліфонічних варіацій»).

Іноді простежуємо прагнення композиторів об'єднати той чи інший задум з витонченою живописною технікою акварелі («Акварелі» Ф. Надененка, «Акварелі» В. Кирейка, «Гуцульські акварелі» І. Шамо).

Серед творів *змішаного типу програмності* цікавим є фортепіанний цикл Г. Саська «Відгомін століть», що складається з восьми п'єс. Він був створений 1982 року до святкування 1500-річчя Києва. Для конкретизації образного задуму композитор обрав подвійний ракурс утілення програми в циклі. Із одного боку – назви апелюють до історичних місць Києва («Городище Кия», «Софія Київська», «Бабин торжок», «Каплиця над Почайною», «Аскольдова могила», «Таємниці лаврських печер», «Свято на Всеволодовім пагорбі»), а з іншого – видання ілюстроване картинами, фрагментами фресок. Окрім того, до кожної п'єси додається цитата з історичних джерел («Повесть временных лет» и «Киево-печерский патерик»), якою передбачається ще й сюжетна залежність музичних номерів. У цьому випадку маємо стверджувати, що типологія програмності у циклі «змішана», тобто в ньому поєднується літературна та картинна програмність.

Українській фортепіанній музиці властива **багатоаспектна програмність**, що набуває різноманітних змістовних нюансів у творчості українських композиторів. Одним із найбільш поетичніших розділів української фортепіанної музики – п'єси, що передають колорит рідної природи. Їх музичною мовою пропонується вслухатися в навколишній світ і відчутти його красу. Прикладом цього можуть бути п'єси «Сині гори», «Полонина», «Місячне плесо», «Весняний шум», «Гомін Верховини» з «Сюїти для фортепіано» А. Кос-Анатольського; «Спів у горах», «Пісня Бойка» (із сюїти «У Карпатах»), «У лісі» М. Скорика; «Дзвіночки», «Озеро», «Ранковий птах» із циклу «Дитяча музика №1») В. Сильвестрова, сюїти «Зима», «Весняна сюїта» М. Дремлюги, сюїта «У рідному місці» М. Сильванського, «Класична сюїта» І. Шамо, «Українська танцювальна сюїта» А. Коломійця.

1.2.3. Жанрово-стильова різноманітність

Однією з основних ознак української фортепіанної спадщини є її **жанрово-стильова різноманітність**. **Жанр** (від фр. genre – «манера, різновид») у мистецтвознавстві – рід твору, що характеризується сукупністю формальних і змістових особливостей. У кожній галузі художньої діяльності жанрова диференціація особлива відповідно до специфіки виду. Уперше поняття «жанр» стало вживатися у живописі. Під жанровим живописом у XVI-XVII ст. малося на увазі зображення художником реального повсякденного побуту. Саме фломандські та голандські майстри на той час стали відомими завдяки зображенню картин народних гулянь і святкувань, зображень праці селян і ремісників, бродячих музикантів, веселих гулянок і бійок у трактирі, а також картин повсякденного домашнього побуту – селянського та бюргерського. Художників, які писали подібні картини, назвали «жанристами».

Нні існують такі жанри, як жанр портрета, пейзажу, натюрморту, інтер'єру, батальний жанр, історичний, побутовий жанровий живопис тощо. Із плином часу поняття «жанр» стало вживатися більш широко й узагальнено, позначаючи той чи інший вид художньої творчості. Так, у прозі, поезії, музиці

та інших мистецтвах за період їх існування виокремились різні за жанром види творів. У прозі це, – наприклад, роман, повість, оповідання; у поезії – поема, сонет, балада.

Музичне мистецтво також багате на різноманітні жанри. У професійній інструментальній музиці, у тому числі, фортепіанній, поступово поряд із так званими «первісними» – (танці, марші, релігійні співи тощо) з'являються твори різноманітних жанрів: канони, фуги, сонати, сонатини, рондо, варіації, концерти, етюди, різноманітні п'єси тощо. Жанри не різняться один від одного повністю. Вони постійно взаємодоповнюються та взаємодіють між собою. Складний музичний образ часто створюється з інтонацій різних жанрів. Інтонації первісних, прикладних жанрів стають мовою більш складних. Іноді в них навіть співпадає назва: пісня, танок, марш, вальс, мазурка тощо.

Наведемо приклад, у якому простежується прийом взаємодії в цілісному комплексі музичного твору інтонацій різних жанрів. Завдяки взаємодії в них на першому плані одна ознака, якою й визначається головна емоційна основа твору. Зразком цього можуть бути дві обробки пісні «Їхав козак на війноньку» І. Берковича та Л. Ревуцького. В обробці І. Берковича має перевагу лірична природа пісенного твору, у Л. Ревуцького пісня перетворюється за жанровими ознаками на військовий марш. Транскрипція однієї й тієї ж теми здійснюється різними фактурними комплексами. На відміну від підголоскової поліфонії в обробці І. Берковича у Л. Ревуцького переважає гомофонно-гармонічний тип викладання з варіаційними прийомами розвитку тематизму.

Серед багатьох актуалізованих жанрових моделей в українському фортепіанному мистецтві особливе місце належить старовинним жанрам: сюїти та партити. Відродження старовинних жанрів сюїти та партити віднайшли дивовижне відображення в композиторській творчості різних національних шкіл (П. Хіндеміт, І. Стравінський та ін.). В українській музиці інтерес до старовинних жанрів, зокрема до сюїти та партити розпочався з відомої «Української сюїти у формі старовинних танців на основі народних пісень» «ор. 2» М. Лисенка (Прелюдія, Куранта, Токата, Сарабанда, Гавот, Скерцо),

що створена за період 1869-1870 рр. Цим твором, у якому переосмислені класичні клавирні традиції, започаткував в українській фортепіанній творчості започаткований розвиток сюїти пісенно-танцювального типу.

За радянських часів реставрація старовинних танцювальних форм спочатку була здійснена В. Косенком у жанрі етюдів («Одинадцять етюдів у формі старовинних танців», 1928-1930), М. Колессою у вільному типі сюїти («Пасакалія», «Скерцо», «Фуга», 1929). Принцип вільного підходу до схеми класичної сюїти був запропонований Ф. Надененком у «Сюїті у формі старовинних танців» («Прелюдія-токата», «Гавот», «Павана», «Сарабанда», «Менует», 1958) та І. Шамо у «Класичній сюїті» (1958). Своєрідні й цікаві зразки вільного типу сюїти – цикли В. Сільвестрова «Дитяча музика № 1» і «Дитяча музика № 2» (1972) та «Музика у старовинному стилі» (1973-1974).

Значний внесок у розвиток старовинних жанрів української фортепіанної спадщини зробили композитори Слобожанщини. Серед харківських композиторів старшого покоління маємо згадати В. Барабашова, А. Штогаренка, Ф. Богданова, а також сучасних композиторів: В. Бібіка, М. Кармінського, М. Стецюна, В. Птушкіна, Л. Шукайло та ін.

Так, особливе місце у фортепіанній спадщині харківського композитора Марка Кармінського належить його п'яти партитам. Прем'єра Першої відбулася 19 серпня 1984 р. у Харкові на фестивалі радянської музики у виконанні Т. Веркіної. Майже через пів року, 16 березня 1985 р., на концерті харківських композиторів разом із Першою прозвучали ще дві партити. Прем'єра П'ятої була здійснена 7 червня 1991 р. у Харківському домі органної та камерної музики у виконанні Л. Неведомської. Відтоді як цілком, так і окремими номерами, партити досить часто звучать на концертній естраді, збагативши репертуар не тільки професіональних музикантів, а й учнів музичних шкіл, училищ і студентів консерваторій.

Серед західноукраїнських композиторів найбільш послідовно звертався до жанру партит М. Скорик. Уже навіть часовий проміжок між Першою й останньою, Сьомою, що сягає тридцяти років, є показником того важливого

місця, яке митець відводив цьому жанру. Особливо популярна серед виконавців Партита № 5 (1975 р.), яка є не лише «спадкоємницею» класичних традицій жанру, а й віддзеркалює своєрідні процеси своєї епохи – середини 70-х рр. ХХ ст. Авторська ремарка до партити «in modo retro» – це композиторське бачення у світлі деякої ностальгійності, добродушної іронії й цілком серйозного переживання гармонії минулого. Музичні жанри не залишаються незмінними, вони оновлюються й розвиваються. Виникають нові жанри, що викликано плином часу, розвитком мистецтва (наприклад, музика театру та кіно, музика для мультфільмів тощо).

Отже, в українській фортепіанній музиці яскраво представлені всі жанри, передбачені сучасними програмами для виконавської підготовки вчителів мистецького профілю. Вивчення українського музичного репертуару крізь призму жанрового розмаїття музики й осмислення здобувачами освіти значущості своєрідних ознак різних музичних жанрів національного мистецтва надає можливості для духовного становлення майбутнього вчителя музичного мистецтва. Безпосередність відтворення у власному виконанні зразків української національної фортепіанної спадщини, що зберігає духовну пам'ять поколінь, надає унікальну можливість кожному студентові відчутти глибинний зв'язок із етносом, ментальністю народу, особистісним, емоційним переживанням духовно-чуттєвих коливань людського буття. Лише вчитель, який сам ретельно вивчав національну культурно-мистецьку спадщину, спроможний у майбутньому реалізувати концепцію музичного виховання школярів на основі української національної культури, формувати уявлення учнів щодо причетності до свого народу та його традицій.

Контрольні запитання й завдання до розділу

1. Назвіть своєрідні ознаки української фортепіанної музики.
2. Які твори належать до програмних?
3. Які види програмності простежуються у творах українських композиторів?
4. Що таке «жанр» у мистецтві?
5. Які основні музичні жанри представлені в українській фортепіанній музиці?

РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ ФОРМУВАННЯ ПОЛІХУДОЖНІХ КОМПЕТЕНЦІЙ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ

2.1. Психолого-педагогічні складники

процесу підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва

Особливості організації освітнього процесу підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва пов'язані з дотриманням вимог, положень, принципів музичної педагогіки щодо визнання й розвитку обдарованості, творчої ініціативи, пізнавальної активності, спеціальних музичних здібностей майбутніх учителів музичного мистецтва.

Як зазначає Т. Танько, майбутнім учителям музичного мистецтва у загальноосвітньому навчальному закладі «...мають бути притаманні такі професійно-особистісні якості, якими визначається формування емоційно-вольового й пізнавального аспекту їх особистості... Водночас професійно значущі якості особистості, пов'язані з такими психічними процесами, як увага, пам'ять, уявлення, мислення, емоції, вольовими процесами, сприяють підвищенню ефективності навчання студентів» [36, 166].

Специфіка музично-педагогічної діяльності неодмінно потребує паралельного розвитку двох видів здібностей: музичних і педагогічних. Водночас кожна з цих спеціальних здібностей, будучи комплексною, є своєрідним ансамблем, синтезом засобів, органічно пов'язаних із загальними здібностями.

Слід зазначити, що проблема співвідношення спеціальних і загальних здібностей у процесі занять музикою є важливою й актуальною для масового музичного виховання. Як відомо, основною метою такого виховання є *всебічне формування особистості учня*, яким передбачається розвиток тих його якостей, що необхідні для різноманітних видів діяльності. Для того щоб розвивати такі якості, як цілеспрямованість, наполегливість, самовладання, самостійність

в учнях у процесі музичних занять, педагог-музикант сам повинен бути активним у пізнавальній діяльності й володіти достатньо розвиненими емоційно-вольовими якостями.

Багатоаспектність професії вчителя музичного мистецтва підтверджується дослідженнями психологів. За психологічною класифікацією Е. Клімова (табл. 1) сучасні професії виокремлюються у п'ять основних типів: *«Людина – людина»*, *«Людина – техніка»*, *«Людина – природа»*, *«Людина – знакова система»*, *«Людина – художній образ»*.

Таблиця 1

Класифікація професій за Е. Клімовим

Предмет праці (типи професій)

<i>Типи професій</i>	<i>Людина – людина</i>	<i>Людина – техніка</i>	<i>Людина – природа</i>	<i>Людина – знакова система</i>	<i>Людина – художній образ</i>
<i>Приклади професій</i>	Вихователь ЗДО, дитячих будинків, викладачі у ЗЗСО та інших навчальних закладах , майстер виробничого навчання, спортивний тренер, лікар, зубний технік, медична сестра, суддя, адвокат, юрисконсульт, працівник міліції, адміністратор, менеджер	Водій, слюсар, інженер, конструктор, льотчик, машиніст, електрик, будівельник, автослюсар, сантехнік, гірник	Ветеринар, агроном, гідролог, вівчар, селекціонер, зоотехнік, кінолог, геолог, мисливствознавець, еколог, меліоратор	Бухгалтер, учений, економіст, лінгвіст, математик, програміст, нотаріус	Архітектор, дизайнер, скульптор, модельєр, художник, режисер, композитор, диригент, музикант, вокаліст , актор, ювелір, реставратор, маляр, майстер художнього розпису

Проналізувавши типи професій, дійшли висновку, що професія вчителя музичного мистецтва не належить до якогось одного типу. Окрім професійно значущих компетенцій учителя-музиканта, домінантою його професіоналізму є наявність художньо-творчого компонента, тобто з точки зору психологічної

науки, нею синтезується два профітипи, а саме: «Людина – людина» та «Людина – художній образ».

Праця людей першої групи («*Людина – людина*») пов'язана з:

– вихованням, навчанням, тренуванням інших людей (вихователь ЗДО, дитячих будинків, *викладачі в закладах загальної середньої освіти та інших навчальних закладах*, майстер виробничого навчання, спортивний тренер);

– медичним обслуговуванням людей і доглядом за ними (лікар, зубний технік, медична сестра);

– правовою допомогою (суддя, адвокат, юрисконсульт, працівник поліції);

– організацією людей, керівництвом та управлінням ними (адміністратор, менеджер);

– вивченням, описом, дослідженням інших людей (соціолог, психолог, журналіст, слідчий).

Праця людей п'ятої групи («*Людина – художній образ*») пов'язана з:

– перетворенням, створенням (архітектор, дизайнер, скульптор, модельєр, художник, режисер, композитор);

– виконанням, виготовленням виробів за зразком в єдиному примірнику (*диригент, музикант, вокаліст*, актор, ювелір, реставратор);

– відтворенням, копіюванням, розмноженням художніх творів (маляр, майстер художнього розпису).

Унікальність професії вчителя музичного мистецтва пов'язана з наявністю в її професіограмі кількох складових. У ній органічно переплітаються такі компоненти, як художньо-творчий, психолого-педагогічний, науково-дослідницький та комунікативний.

Теоретичною основою щодо вибору складників професіограми вчителя музичного мистецтва стали психологічні теорії Р. Ассаджолі, Я. Морено, Г. Лейтца, В. Леві, А. Леонтєва, із погляду яких, професійні ролі – це ті форми функціонування, які «присвоює» вчитель у процесі своєї педагогічної діяльності з метою її успішності та результативності.

Головною особливістю запропонованої моделі професіограми вчителя музичного мистецтва є те, що вона розрахована на інтеріоризацію (від *лат. Interior* – внутрішній) індивідуального змісту навчання завдяки засвоєнню системи професійних ролей (самовизначення, самоактуалізації та самореалізації) у процесі художнього діалогу з мистецтвом.

Учитель мистецтва повинен поєднувати у своїй особі яскравого виконавця, досвідченого методиста, психолога, майстерного педагога та вмілого організатора комунікативної взаємодії з учнями, чим забезпечується виконання основних функцій: виконавської, науково-методичної, організаторської, виховної та комунікативної. Усі ці сторони діяльності вчителя музичного мистецтва тісно пов'язані між собою та спрямовані на навчання, виховання й удосконалення юної особистості.

Розвитку *художньо-творчого компонента* особистості учителя сприяє продуктивна музична творча діяльність, оскільки особистість розвивається в процесі діяльності. Тож ми звертаємося до теорії діяльності, згідно з якою особистість – це система соціальної діяльності людини, представлена двома складниками: психічним (свідомість) і практичним (поведінка) [28, 36].

Систематизувавши сучасні відомості психологічної та педагогічної науки, визначимо такі ключові параметри, що безпосередньо є характеристиками творчої особистості:

- спроможна створити щось нове, оригінальне;
- приналежна до типу соціальної творчої діяльнісної людини;
- містить сформовану мотиваційно-творчу активність;
- готова до творчої діяльності (володіє творчими здібностями).

На основі проаналізованих джерел ми визначили поняття творчих здібностей. Творчі здібності майбутніх учителів музичного мистецтва – це індивідуальні психологічні особливості особистості, що виражаються у творчому характері виконання функцій і завдань освітньо-професійної діяльності.

Формування творчих здібностей здобувачів освіти базується на загальнодидактичних принципах (системності, науковості, свідомості й активності, забезпечення міцності результатів навчання, наочності, доступності) і конкретизується специфічними принципами (проблемності, евристичності, орієнтації на майбутню професійну діяльність, пріоритету самостійно створених творчих продуктів, освітньої рефлексії), а також – це спеціально організована, скерована й контрольована взаємодія викладача та здобувачів освіти.

До *психолого-педагогічних умов* формування творчих здібностей майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі фахової підготовки ми віднесли:

1) забезпечення позитивної мотивації майбутніх учителів музичного мистецтва до творчої освітньо-професійної діяльності;

2) диференційоване виконання творчих завдань в освітньому процесі – спрямованість методів і форм навчання на формування творчих здібностей здобувачів освіти;

3) створення творчого освітнього середовища.

Творчо орієнтоване освітнє середовище є відносно цілісною сферою реальної взаємодії викладачів, здобувачів освіти, учнів ЗЗСО, чим оптимізується позитивний розвиток кожного. Воно утворюється спільним творчим пошуком способів удосконалення особистості. Провідними є емоційна, етична, духовна сфери розвитку інтелекту. Слід також розуміти, що музично-естетичне середовище за відповідними психолого-педагогічними умовами є результативним механізмом виховання майбутнього фахівця. Ним охоплюється, зокрема, такі духовні музично-естетичні умови, як створення ситуацій постійного художньо-естетичного спілкування з найкращими взірцями музичного мистецтва та світової художньої культури й підпорядкування різних форм діяльності навчального закладу основній меті – музично-естетичному вихованню, художньо-творчому розвитку та професійній підготовці здобувачів освіти.

Дослідження *психолого-педагогічного компонента* підготовки вчителів музичного мистецтва зумовлено широтою змісту таких наукових категорій, як самоактуалізація, самовизначення, інтегративною характеристикою, що поєднує такі поняття, як «мотиваційна спрямованість до професійної діяльності», «педагогічне спілкування», «особистісні якості», «професійні здібності», «емпатійність», «креативність», «емоційна чуйність», «вольові якості», «стресостійкість» тощо.

У зв'язку з цим в освітньому процесі із підготовки вчителя музичного мистецтва на перший план висувається дієвість таких психолого-педагогічних умов, завдяки яким устанавлюється оптимальне співвідношення між завданнями дидактичного та творчого типу, їх взаємозв'язків на роздільному, паралельному, взаємодієвому плані, а саме:

- 1) визначення студента-музиканта суб'єктом освітнього процесу;
- 2) здійснення особистісно орієнтованого підходу до підготовки майбутнього фахівця, створення в освітньому середовищі особистісно орієнтованих взаємин;
- 3) урахування психолого-педагогічних критеріїв оптимальності, від реалізації яких залежить досягнення поставленої дидактичної мети;
- 4) створення позитивної мотиваційної настанови на вироблення фахових знань, умінь і навичок;
- 5) використання міждисциплінарних зв'язків в освітньому процесі;
- 6) наближення фахової підготовки здобувачів освіти до умов майбутньої професійної діяльності;
- 7) виховання у здобувачів освіти потреби до постійного самовдосконалення;
- 8) вироблення певного стилю педагогічної діяльності викладачів, зорієнтованого на формування у здобувачів освіти професійних компетенцій;
- 9) формування інформаційної культури здобувачів освіти завдяки упровадженню нових інтерактивних інформаційних технологій із метою збирання, обробки, зберігання та послуговування інформацією.

Успішного результату освітнього процесу можливо досягти, із нашого погляду, за умови, коли в ньому зміщується акцент із інформування на самооволодіння студентом знаннями й уміннями в процесі навчання, прагнення його до самопізнання (своїх емоцій, почуттів, смаків, ідеалів, цінностей), саморозвитку, самовираження у творчості. Оскільки професійна діяльність учителя музичного мистецтва є індивідуальним творчим процесом, вважаємо за необхідне в підготовці фахівця уникати авторитарної моделі навчання й упровадження особистісно орієнтованих технологій, що сприятиме формуванню самостійної творчої особистості. Доцільним тут є запровадження принципів педагогіки співпраці, гуманно-особистісної технології Ш. Амонашвілі, й технології саморозвитку та розвивального навчання (К. Ушинський, П. Гальперін, Л. Занков, В. Давидов, Г. Ципін) (див. табл. 2).

Табл. 2

**Порівняльна таблиця моделей навчально-виховного процесу
здобувачів освіти мистецького напрямку**

<i>Об'єкт порівняння</i>	<i>Авторитарна педагогіка</i>	<i>Гуманістична педагогіка</i>
Тип організації педагогічного процесу	<i>Пасивна модель музичного виховання</i> Репродуктивно орієнтоване навчання	<i>Активна модель музичного виховання</i> Особистісно орієнтоване навчання
Тип комунікації (стиль спілкування)	<i>Суб'єкт-об'єктна Роль педагога</i> Безпосередній вплив на здобувачів освіти. Він є ретранслятором занять. Монологічний стиль спілкування: накази, вимоги, покарання	<i>Суб'єкт-суб'єктна Роль педагога.</i> Відкрите, довірливе ставлення до здобувачів освіти. Безумовне прийняття студента, емпатичний підхід до нього. Діалогічний стиль спілкування
	<i>Роль здобувача освіти</i> Відносно пасивна, слабка взаємодія як із викладачами, так і у студентському колективі	<i>Роль здобувача освіти</i> Дуже активна, студенти мають можливість спілкування між собою. У процесі навчання розвиваються комунікативні вміння та навички
Джерело мотивації навчальної діяльності	Зовнішній мотив (оцінювання, оцінювання викладача, реакція батьків, виявлення амбіційності студента)	Об'єднання зовнішнього та внутрішнього мотивів; високий рівень пізнавальної активності, мотивація до навчальної діяльності, інтерес до майбутньої

		професії
Цілі навчальної діяльності	Викладання предмета на основі фіксованих вимог, підготовка до заліків, іспитів, інших видів контролю	Особистісно орієнтоване навчання, яке спирається на здібності, інтереси, особистісні цінності, суб'єктивний досвід здобувача освіти дає можливість творчо реалізувати себе в різноманітних видах діяльності.

Отже, за сучасних умов вимагається підготовка вчителя музичного мистецтва нового типу, спроможного плідно працювати в сучасних ЗЗСО різного типу (гімназії, ліцеї, коледжі тощо). Тож в освітньому процесі необхідно створювати психолого-педагогічні умови формування високого рівня його професійної саморегуляції на засадах гуманізму. Вони лежать у таких площинах взаємодії суб'єктів освітнього процесу, як «студент – викладач», «студент – студент», «студент – студентський колектив», «студент – професія», «студент – музичне мистецтво», «студент – учні школи».

Контрольні запитання й завдання до розділу

1. Скільки типів професій існує за «Класифікацією професій Є. Клімова»?
2. До якого типу професій відносять професію «вчитель музичного мистецтва»?
3. Назвіть психолого-педагогічні умови освітнього процесу підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва.

2.2. Дидактичні принципи та методи практичної діяльності поліхудожнього спрямування

Видатний російський піаніст і педагог Н. Перельман у своїй праці «В класі рояля» поділився багаторічним досвідом: «На моїх заняттях із учнями бувають уроки «педальні», «гармонійні», «поліфонічні», «текстологічні», «аплікатурні» тощо. На кожному з таких уроків одна якась тема стає головною... Подібні «моноуроки» покликані бажанням створити в учня видимість одного завдання для вирішення багатьох, надати йому в руки один ключ замість загрозливої зв'язки ключів» [26, 4]. Підтримуючи думку видатного педагога, зазначимо, що в процесі виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва заняття з фортепіано також мають бути різноплановими. У контексті питань поліхудожнього виховання йдеться про інтегроване заняття, основною метою якого є досягнення художньо-образного змісту музичного твору за умови впровадження в освітній процес інтегративних технологій навчання й виховання.

На підставі аналізу науково-методичної літератури з проблем підготовки майбутніх фахівців мистецького профілю стверджуємо, що одним із основних методологічних підходів до виховання й навчання є поліхудожній підхід (Л. Масол, Т. Рейзенкінд, В. Радкевич, Г. Шевченко, О. Щолокова, Б. Юсов та ін.), що базується на ідеї розвитку особистості на основі інтеграції різних наук, видів мистецтва, видів художньо-творчої діяльності. Планомірне залучення здобувачів освіти до різних видів мистецтв у їх взаємодії в процесі фортепіанної підготовки сприятиме полікультурному, поліхудожньому вихованню майбутніх фахівців, формуванню в них таких інтегральних естетичних властивостей як поліхудожня свідомість, поліхудожні вміння й навички, спроможність до поліхудожньої діяльності, тобто йдеться безпосередньо формування поліхудожніх компетенцій.

Доцільність звернення до аналізу поняття «поліхудожність» обумовлена широтою його змісту, інтегративною характеристикою, якого поєднуються такі

поняття, як «професійні здібності», «професіоналізм», «особистісні якості», «мистецькі знання», «поліхудожнє мислення». Поліхудожня спрямованість у викладанні дисципліни «Спеціальний музичний інструмент. Фортепіано» здійснюється методичними підходами, завдяки яким у майбутніх учителів музичного мистецтва розвиваються креативність, стійка пізнавальна активність, формуються такі інтегральні якості, як «інтегративні знання», «комплексні почуття» в процесі виконання й засвоєння ними різних видів діяльності (аудиторної, позааудиторної, самостійної, професійно-педагогічної).

У сучасній науково-теоретичній і практичній педагогіці сприймання музичного твору в широкому розумінні слова трактують як специфічний вид «комплексної» психічної діяльності. Художнім сприйняттям передбачається своєрідна інтеграція кількох почуттів, що не залежить від того, що саме є предметом сприйняття – твір живопису, літератури чи музики. За концепцією О. Рудницької інтерсенсорність, наявність міжчуттєвих асоціацій є важливим чинником розвитку мистецької сприйнятливості [32].

Із погляду Т. Рейзенкінд, «під поліхудожніми вміннями слід розуміти здатність виконувати художні дії, в основу яких покладено *сінестезійні механізми* різних видів мистецтв, що інтегруються у свідомості учнів як складні динамічні новоутворення такої структури:

а) здатність до створення учнями нових сінестезійних образів на основі формування досвіду поєднувати емоційні знаки музики, поетичного слова, образотворчого мистецтва, театрального мистецтва, кіномистецтва;

б) здатність створювати нові асоціації між диференційованими завданнями, зумовленими особливостями музики, як виду мистецтва, та інтегративними завданнями, за виконання яких можливо пізнати особливості інших видів мистецтв у контексті збереження особливостей художньо-образного та музичного мислення» [31, 141].

Формування осмисленого ставлення до української фортепіанної музики, вироблення здобувачами освіти системи знань та уявлень про творчість українських композиторів, спроможність аналізувати окремі елементи та явища

українського фортепіанного мистецтва розпочинається з копіткої, послідовної роботи зі здобувачами освіти над вивченням якомога більшої кількості творів вітчизняних авторів. Уміння синтезувати поняття, висловлювати свої думки, збагачувати практичний музично-виконавський досвід, розвивати власний художньо-творчий потенціал особистості здобувача освіти відбувається завдяки вміло організованій викладачем освітньо-виховній діяльності поліхудожнього спрямування.

Із метою ефективної реалізації принципів поліхудожнього виховання та удосконалення методики формування поліхудожніх компетенцій засобами українського фортепіанного мистецтва (УФМ) на кафедрі фортепіано Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради було проведено дослідження щодо визначення ціннісних орієнтацій здобувачів освіти в галузі УФМ, мотиваційного компонента щодо майбутньої професії, їхнього загального та музичного тезаурусу знань. Дослідженням охоплювали здобувачів освіти перших і випускних курсів спеціальності 014 Середня освіта «Музичне мистецтво» в кількості 45 осіб. Формами дослідження було спостереження, опитування, співбесіди зі здобувачами освіти та викладачами, аналіз щосеместрових індивідуальних планів із дисципліни «Спеціальний музичний інструмент. Фортепіано», анкетування.

Анкета-опитувальник з'ясування стану сформованості ціннісних уявлень здобувачів освіти щодо українського музичного мистецтва була такого змісту:

1. Яку музичну освіту Ви мали на момент вступу до ЗВО?
2. Назвіть прізвища відомих Вам українських композиторів.
3. Твори яких українських композиторів Ви вивчали в ЗЗСО?
4. Твори яких українських композиторів Ви вивчали в музичній школі?
5. Які жанри української народної музики Ви знаєте?
6. Назвіть відомі Вам українські народні пісні.
7. Назвіть відомі Вам українські народні танці.

8. Які з сучасних українських гуртів та ансамблів Вам відомі й подобаються?

9. Назвіть прізвища вашихлюбимих українських співаків й співачок.

10. Чи вважаєте Ви за необхідне поглиблювати знання з українського музичного мистецтва задля вашої майбутньої професійної діяльності?

11. Чи співаєте Ви українські народні пісні в родинному колі?

12. Із якою метою Ви обрали професію вчителя музичного мистецтва?

13. Музику якого напрямку Вам хотілося б грати?

Дослідження складалося з трьох векторних напрямів діагностування:

– наявність музично-виконавської підготовки та рівень обізнаності щодо українського музичного мистецтва на момент вступу до закладу освіти;

– рівень сформованості мотиваційного компонента стосовно майбутньої професійної діяльності й осягнення творів УФМ;

– аналіз ціннісних орієнтацій, художньо-естетичних смаків, музичних інтересів, рівня загального та музичного кругозору.

За першим напрямом дослідження маємо констатувати, що серед 45-и респондентів, які брали участь в анкетуванні, 13 (28%) здобувачів освіти – не мали музичної підготовки на момент вступу до академії, 15 (34%) – мали неповну музичну освіту, 17 (38%) – вступали до академії після закінчення ДМШ, студій, тобто умовно ми мали три групи різного рівня виконавської підготовки.

Проаналізувавши другий напрям діагностування, зазначимо, що професійне становлення особистості майбутнього фахівця тісно пов'язане з мотиваційною сферою щодо майбутньої професії, але у студентів-першокурсників не завжди сформовані уявлення про суть обраної професії. Хтось хоче навчитися грати на музичних інструментах і гарно співати, інші – мати диплом про вищу освіту. При аналізі визначення професійної спрямованості у студентів-першокурсників дійшли висновків, що перші щаблі займають: пізнавальний мотив, коли знання мають метою самоствердження й мотив страху отримання покарань (коли здобувач освіти займається

за примусом батьків). Останнє місце в першокурсників, на жаль, відводиться пізнавальній активності, безпосередньо пов'язаній із професійним інтересом до обраної спеціальності. Одна справа прагнути здобути ту чи іншу професію, друга – мати про неї необхідне уявлення. «Інтерес до професії» – явище, притаманне молодій людині, яка володіє лише первинними знаннями про будь-яку професію взагалі.

Що стосується «професійного інтересу» – він формується на основі визначеного рівня знань, життєвої практики й досвіду навчальної та професійно-практичної діяльності. Якщо правильна професійна орієнтація молоді людини, то в неї виробляється психологічна спрямованість навчатися, а потім працювати, творити в конкретній галузі людської діяльності. Проаналізувавши мотиви професійного становлення здобувачів освіти випускних курсів, зазначимо, що на останніх курсах відбувається переосмислення основних особистісних цінностей, зміна напряму мотивації щодо майбутньої діяльності. При переході від молодших курсів до старших стабільно збільшується частина здобувачів освіти, у яких є намір будувати своє майбутнє на основі обраної професії. Отже, на підставі аналізу дослідження дійшли висновку, що мотивація спрямованості до професії перебуває в постійній позитивній динаміці.

Стосовно уявлень про українське музичне мистецтво, ціннісних орієнтацій здобувачів освіти за результатами анкетування та співбесід можна стверджувати, що студенти-першокурсники без музичної освіти поверхово орієнтуються в питаннях української музики. Вони не змогли назвати прізвищ відомих українських композиторів, але при цьому вони знайомі з творчістю таких вокальних груп, як «Океан Ельзи», «The Hardkiss», «Бумбокс». Серед співаків студенти називають Олю Полякову, НК, Melovin, Монатіка, Тіну Кароль, Ані Лорак.

Схарактеризувавши суть третього напряму діагностування, зазначимо, що отримані результати про стан ціннісних орієнтацій здобувачів освіти на початку навчання дали можливість досить чітко простежити коло художніх

пріоритетів, узагальнити провідні тенденції, що, на жаль, є показником досить низького рівня розвитку загальної художньо-естетичної культури й музичної обізнаності майбутніх учителів у музичному мистецтві. Отже, незважаючи на різні культурні рівні, художні запити респондентів, на підставі здобутих даних можемо інформувати, що за термін навчання захоплення музичним мистецтвом стає для багатьох невід'ємною складовою студентського життя.

Проаналізувавши музичні смаки й інтереси здобувачів освіти, ми простежили зміну їх ціннісного ставлення до української музики. Так, на запитання: «Музику якого напряму Вам хотілося б грати?», випускники віддали перевагу творам західноєвропейської класичної музики, музиці із відомих кінофільмів та українській музиці. Якщо студенти-першокурсники на перше місце висували сучасну поп-музику, віддавали перевагу творам знайомих українських поп- та рок гуртів й співаків, у них досить одноманітний музичний кругозір, то випускники, маючи вже свій досвід виконання творів українських композиторів, віддають більшу перевагу українській класичній і народній музиці.

Згідно з опитуванням, здобувачі освіти випускних курсів мають досить чіткі уявлення стосовно українського музичного мистецтва, музичних жанрів, композиторських стилів, ознайомлені з етапами історичного розвитку української професійної музики. Вони добре поінформовані про українську народну музику, знають багато назв українських народних пісень, достатньо широко характеризують творчість українських композиторів (М. Лисенко, В. Косенко, М. Степовий, Л. Ревуцький, М. Кармінський та ін.). На підставі результатів діагностичного дослідження свідчимо, що студенти-випускники усвідомлюють потенціальні виховні можливості українського музичного мистецтва щодо власного особистісного розвитку й самовдосконалення, а також розуміють важливість та необхідність опанування творів українського музичного мистецтва задля художнього спілкування з дітьми в процесі музично-виховної роботи з ними.

У зв'язку з особливостями, які вдалося узагальнити в процесі проведеного опитування викладачі кафедри фортепіано спрямовують свою педагогічну діяльність на:

- формування поліхудожньої компетенції в майбутніх фахівців завдяки активному застосуванню різножанрових творів українських композиторів-класиків і сучасних композиторів;

- створення психолого-педагогічних умов для вироблення у здобувачів освіти позитивної мотивації щодо вивчення фортепіанних творів українських композиторів;

- розробку оптимальних форм і методів розвитку виконавської культури з урахуванням вітчизняного фортепіанного репертуару;

- створення методичних і дидактичних матеріалів, нотних хрестоматій, пов'язаних із українським фортепіанним мистецтвом;

- регіоналізацію музичного репертуару як чинника ефективності формування поліхудожніх компетенцій на прикладі фортепіанних творів композиторів Слобожанщини;

- активізацію зусиль на розвиток самостійності, пізнавальної творчої активності здобувачів освіти;

- упровадження інтерактивних педагогічних технологій для оптимізації освітнього процесу в класі фортепіано.

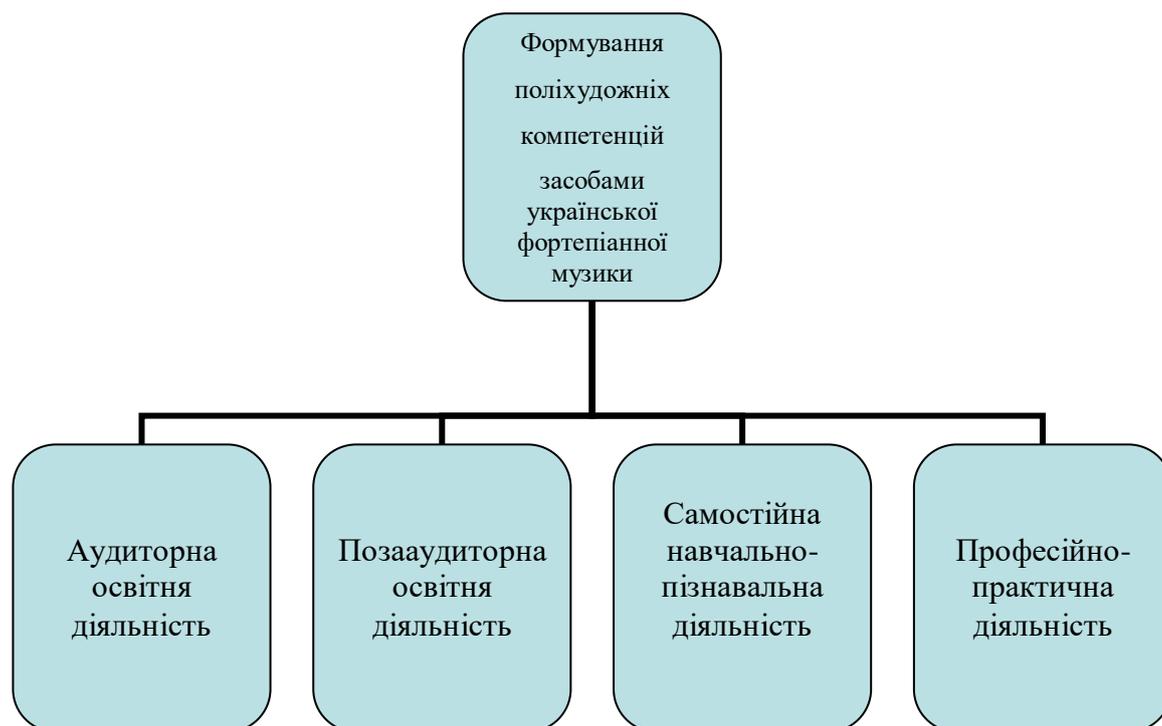
У контексті професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва дисципліна «Спеціальний музичний інструмент. Фортепіано» має універсальне значення. На відміну від інших дисциплін вона викладається впродовж усього періоду навчання, тому відіграє важливу роль у формуванні базових професійних компетентностей здобувачів освіти, у тому числі – поліхудожніх. У навчальних планах дисципліни «Спеціальний музичний інструмент. Фортепіано» передбачається така кількість годин, яких достатньо для засвоєння основних виконавських умінь і навичок, але в контексті завдань поліхудожнього виховання викладач фортепіано повинен урахувати,

організувати й аналізувати весь потік художньої інформації, що стосується особистості здобувача освіти в процесі різних видів освітньої діяльності.

Тож необхідною умовою організації роботи викладача фортепіано є запровадження **принципу поєднання аудиторної, позааудиторної, самостійної та професійно-практичної діяльності** здобувачів освіти. Тільки в поєднанні й корегуванні різних форм освітньої діяльності можна досягти успіхів у реалізації завдань щодо формування інтегративних знань, поліхудожніх умінь, комплексних почуттів. Із нашого погляду, найефективніше опрацювання творів українських композиторів буде здійснюватися завдяки **системно-комплексному підходу**, за здійснення якого необхідно запровадження низки дидактичних принципів (див. схему 1.).

Схема 1

Формування поліхудожніх компетенцій засобами українського фортепіанного мистецтва за видами діяльності



Однією з основних умов результативності навчання є урахування рівня виконавської підготовки студента, його музичних здібностей, пам'яті, музичного слуху, психологічних особливостей, загального та музичного кругозору, рівня його пізнавальної активності. Тобто, маємо запроваджувати

дидактичний *принцип індивідуального підходу* до кожного здобувача освіти. За логікою індивідуального підходу до кожного передбачається поетапна послідовність вивчення музичного твору з урахуванням загального й художньо-технічного розвитку здобувача освіти.

Програма з дисципліни «Спеціальний музичний інструмент. Фортепіано» укладена за жанровим принципом; протягом усього терміну навчання здобувачі освіти що семестру повинні опанувати поліфонічний твір (інвенція, фуга, зразки підголоскової поліфонії), твір великої форми (рондо, соната або варіації), п'єсу та етюд. Окрім того, у навчальній програмі з дисципліни «Спеціальний музичний інструмент. Фортепіано» ураховується історична періодизація, та не обмежується «географічна» класифікація, тобто в ній представлені твори як класичної, так і сучасної музики, а також твори композиторів різних країн. Це дає можливість за період навчання охопити твори практично всіх жанрів і стилів, що, безперечно, дає широкий простір для розвитку як загальної, так і музичної культури здобувачів освіти, сприяє виробленню ними виконавських умінь і навичок, оскільки для виконання творів різних жанрів і стилів необхідні як специфічні знання, так і володіння різноманітними технічними прийомами гри на інструменті.

Зважаючи на варіативність програми, викладач може обрати такий твір, який на певний час буде найбільш доцільним для виконавського та професійного розвитку здобувача освіти. Саме від викладача залежить, які це будуть твори. Якщо викладач планує поступовий розвиток здобувача освіти, яким передбачається окрім формування виконавських умінь і навичок, збагачення його загального й мистецького кругозору, виховання в нього національної свідомості, почуття патріотизму, національної гідності, то в індивідуальну програму з фортепіано він обов'язково вводитиме твори вітчизняних композиторів.

Методично результативним є впорядкування музичних творів за посиленням труднощів музичного викладу, тобто при складанні індивідуальних програм слід дотримуватися *принципу поступового руху від*

простого до складного. Фортепіанна українська спадщина настільки багатогранна, що для викладача буде не так складно в кожному окремому випадку добирати художньо та педагогічно доцільний музичний твір.

Однією з поширених помилок викладача під час добору програмного репертуару є однотипний підхід до укладання вітчизняного музичного репертуару. Іноді, ураховуючи бажання здобувача освіти, викладач постійно планує вивчення творів одного жанру (омінаючи етюди, поліфонічні твори, твори великої форми), а саме – п'єс. Це безумовно звужує репертуарний багаж майбутнього фахівця щодо обізнаності в українському фортепіанному мистецтві.

У зв'язку з цим викладачеві слід додержуватися **принципу різножанровості** й вивчати зі студентом етюди, сонати, варіації, рондо, концерти, канони, інвенції, фуги вітчизняних авторів. У системі поліхудожньої освітньої практики це відкритє для здобувача освіти нові перспективи збагачення художнього пізнання українського фортепіанного мистецтва. Актуалізація творчих можливостей на засадах українського фортепіанного мистецтва стає невичерпним джерелом формування естетичних почуттів, смаків і полікультурного, поліхудожнього досвіду здобувачів освіти (див. табл. 3).

Табл. 3

**Орієнтовні приклади різножанрових творів
українських композиторів поліхудожнього спрямування**

	Етюди	Поліфонічні твори	Циклічні форми	П'єси
Для здобувачів без музичної освіти				
1.	І. Беркович. Етюд (на основі української пісні), соч. 3, № 19.	У.н.п. «Ой під горою, під перевозом» в обр. М. Лисенка	Н. Сільванський Варіації соль мінор	Л. Шукайло «Маленьке негрєня» з Дитячого зошиту «Мої іграшки»
Для здобувачів із неповною музичною освітою				
2.	І. Беркович. Етюд (за Паганіні), соч. 3, № 30.	1. М. Сільванський Канон з фортепіанної сюїти «Пригоди барона Мюнхаузена» 2. Є. Юцевич.	Ю. Щуровський. Варіації на тему у.н.п. «Ой, є в лісі калина»	Н. Ніжанківський «Івасько грає на чельо»

		Інвенція на тему у.н.п. «Сонце низенько»		
Для здобувачів з повною музичною освітою				
3.	М. Сільванський Етюд «Метелиця»	В. Бібік Прелюдії і фуги (за вибором)	М. Колесса Сонатина «Слідами Довбуша»	Л. Шукайло «За мотивами російських народних казок «Омелько»

Безумовно, сформувані поліхудожню компетентність за декілька занять із фортепіано – неможливо. Формування у здобувачів освіти інтегрованих знань здійснюється поступово за *принципом системності та послідовності* за умови збільшення обсягу різноаспектної інформації, яку він отримує під час вивчення як загальних (історія, література, культурологія тощо), так і фахових (музична література, історія мистецтв, вокал, диригування, хоровий клас, методика викладання музичного мистецтва тощо) дисциплін.

Відомо, що будь-яке явище в процесі свого існування проходить однакову стадіальність – «і-м-т» причому «і» (initium) – зародження, становлення; «м» (mover) – рух, зрілість, досконалість; «т» (terminus) – трансформація, перехід у нову якість [3].

Реалізація стадіальності в процесі музично-інструментальної підготовки – це поступовий перехід знань, умінь і навичок у нову якість: від «інформаційного» рівня знань до сформованих у процесі навчання поліхудожніх ціннісних орієнтацій у музичному мистецтві.

За організації освітньої діяльності поліхудожнього спрямування передбачається запровадження спеціальних методів, завдяки чому оптимізуються досягнення високої якості знань, творчого розвитку майбутніх фахівців, формуванню в них загальнопедагогічних, поліхудожніх, інформаційних, комунікативних компетентностей.

За педагогічним словником **метод** (від грец. *methodos* – шлях дослідження або пізнання) – це сукупність відносно однорідних прийомів, операцій практичного або теоретичного засвоєння дійсності, підпорядкованих рішенням конкретного завдання. У педагогіці проблема розробки методів виховання й навчання та їх класифікація є однією з основних» [14, 174].

Оскільки метод – це спосіб діяльності, спрямований на досягнення певної мети, до категорії методів цілісного освітнього процесу в класі фортепіано відносять методи музичного навчання, виховання та розвитку. Їх можна визначити як засоби спільної роботи викладача та здобувача освіти, завдяки чому у здобувачів освіти накопичуються знання основ музично-виконавського мистецтва, формується світогляд і розвиваються здібності до подальшого самостійного переосмислення та творчої реалізації знань, умінь і навичок у майбутній професійно-педагогічній діяльності.

У методичній літературі віднаходимо багато спроб окреслити методику практичної роботи над фортепіанними творами (Г. Нейгауз, О. Гольденвейзер, Г. Ципін, О. Алексєєв, В. Тімакін та ін.). Узагальнивши всі складові цих висловлювань, зазначимо, що робота над фортепіанним музичним твором складається з *трьох етапів*:

1. Первісне ознайомлення з музичним твором.
2. Поступове оволодіння музичним твором до рівня художнього викладання.
3. «Презентація» твору в концертному виступі.

Перш ніж починати роботу над новим твором, викладач повинен пам'ятати, що причиною неуспішної роботи зі здобувачем освіти може бути сам викладач. Головні причини такі:

- 1) недостатнє попереднє вивчення або всеохоплювальне ознайомлення з твором безпосередньо самим викладачем;
- 2) пасивне, байдуже ставлення до справи, немає піднесення в роботі, яке вже в зародку вбиває творчий елемент у ній;
- 3) немає форми та плану проведення роботи над твором.

Як зазначав Б. Милич, серед викладачів поширений такий підхід, коли на процес ознайомлення з новим твором не приділяється достатньої уваги. Цей етап стає, так би мовити, «випадаючою» ланкою з усього комплексу методичної орієнтації викладача. Нерідко здобувач освіти приступає до розбору нового твору, оминаючи стадію попереднього ознайомлення з ним. Безумовно,

це призводить до зниження рівня творчої орієнтації здобувач освіти, тому, із погляду науковця, не зважаючи на рівень професійної зрілості викладача фортепіано, слід виокремлювати як важливу умову успішності роботи – «систематичну підготовку педагога до всіх процесів роботи з учнем над твором» [22, 15-16].

Першим кроком ознайомлення з твором стає яскраве, образне виконання нового твору самим викладачем. Естетичного впливу «живого» звучання музики не можна нічим замінити, оскільки такий різновид слухання значно підвищує емоційність піднесення музики, що передбачена композитором і в такий спосіб, характер, зміст образів певною мірою зумовлений їх безпосереднім звучанням. О. Алексєєв зазначав: «На якому етапі вивчення твору потрібно його зіграти учневі? Відповісти на це запитання абстрактно, без урахування конкретних умов роботи складно. Загалом, можна сказати, що повністю виконувати твір корисно або на початковій стадії його вивчення з тим, щоб зацікавити учня, або наприкінці, коли це допоможе «зібрати» п'єсу, краще відчутти форму, глибше проникнути в образ» [1, 51].

Отже, надання можливості студентові сприймати новий музичний твір у завершеному художньому вимірі на етапі ознайомлення з ним можливо за запровадженням дидактичного *методу особистого показу* музичного твору викладачем фортепіано. Дуже корисним для здобувача освіти буде прослуховування у виконанні викладача додаткового музичного матеріалу – творів, близьких за образним змістом і музичною формою того ж чи іншого автора, а також аудіо, відео записи твору в іншому виконанні, якщо такі є в наявності. Усі ці дії сприятимуть активізації асоціативного, аналітичного мислення здобувача освіти, дадуть поштовх для розвитку його пізнавально-творчого інтересу.

Перший етап ознайомлення з новою п'єсою не обмежується власним показом викладача нового твору, необхідний також загальний аналіз. Здобувачу освіти треба дати інформацію про автора твору, епоху його створення, ознаки стилю, жанру, засобів музичної виразності. Діапазон цих свідчень дуже

великий, але викладачу треба так спланувати подання інформації, щоб деяка її кількість залишилась на самостійне опрацювання студентом окремого музичного матеріалу з урахуванням його інтелектуальних можливостей і культурного кругозору.

Другий етап вивчення твору – найбільш тривалий, він займає основну частину аудиторного часу. У цей період здійснюється емоційно-аналітичне пізнання музичного образу, поступовий перехід від грамотного розбору нотного тексту до його творчої інтерпретації, формуються художньо-звукові уявлення, опрацьовуються технічні труднощі. Якщо здобувач освіти ретельно вивчив музичний твір, не оминаючи всіх етапів роботи над ним, то можна сподіватися, що на екзамені, чи на концерті твір буде виконано на гідному рівні. Упевненість у трактуванні твору, емоційна яскравість, технічна майстерність, за публічного виконання буде показником успішної, плідної попередньої роботи здобувача освіти над музичним твором із викладачем.

Серед найбільш важливих методів поряд із методом власного показу, слід зазначити метод словесних пояснень, метод емоційно-вольового впливу, метод асоціацій, метод порівнянь та аналогій, метод бесіди тощо. В освітньому процесі вони тісно пов'язані між собою та взаємодоповнюють, взаємозбагачують один одного.

Метод словесних пояснень запроваджується для тлумачення нових понять, певних закономірностей виконавського процесу, роз'яснення характеру майбутніх дій (що і як треба робити), запобігання ймовірним помилкам. Запровадження цього методу сприяє створенню яскравої виконавської інтерпретації, подоланню технічних труднощів, орієнтуванню виконавця в головних засобах музичної виразності, розв'язанню проблеми аплікатури, педалізації. Головні особливості пояснення: стислість, ділове мовлення, чіткість і ясність думки.

Метод бесіди запроваджується на заняттях для поглиблення, закріплення й перевірки знань, систематизації та узагальнення раніше вивченого матеріалу, а також для формування нових знань. Завдання

запровадження цього методу значно ширші за інші. По-перше, бесіда – це завжди діалог між викладачем і студентом, що дає можливість поширювати пізнавальні проблеми, підтримувати постійний інтерес до музичного твору, що вивчається, підвищувати активність здобувача освіти. По-друге, під час бесіди виникає прямий і зворотний зв'язок, завдяки чому виникає можливість гармонійно поєднувати процес засвоєння нових знань із паралельною перевіркою якості засвоєння попередніх. Цінність бесіди полягає в тому, що є можливість вести спільний пошук. Завдання викладача – створити проблемну ситуацію й керувати пошуком інформації. Для цього, природно, потрібен час. Запровадження цього методу буде ефективним лише за умови сумлінної підготовки до заняття як викладача, так і здобувач освіти.

Практичне запровадження методу бесіди

Розглянемо метод бесіди на прикладі ознайомлення з твором *В. Заремби «Рече та стогне Дніпр широкий»*. Викладач планує роботу над п'єсою так, що виокремлює частину часу з кількох аудиторних занять для проведення бесіди. По-перше, визначаємо, що п'єса має синкретичне коріння. П'єса В. Заремби «Рече та стогне Дніпр широкий» є зразком фортепіанної обробки пісні на музику М. Крижанівського за словами Т. Шевченка. Фортепіанні обробки пісенних творів необхідно вивчати в синтезі поетичного й музичного компонентів. Саме зміст поетичного тексту є головним у створенні музичного образу п'єси. Під час розбору п'єси «Рече та стогне Дніпр широкий» доцільним буде звернути увагу здобувача освіти а на зміст поезії Т. Шевченка. Слід підкреслити, що у вірші поета образ Дніпра – це не просто опис природи. Для Т. Шевченка, як і для багатьох поетів, письменників, художників, композиторів, образ Славути (старовинна українська та козацька назва ріки Дніпро) – це «символ невичерпних сил народу», за визначенням М. Рильського. У мистецтві завжди опоетизовуються річки, що вписалися в історію народу діями та подіями, які відбувались на їх водах і берегах.

Із берегами Дніпра пов'язана історія створення українського козацтва. У першій половині XVI ст. козацтво об'єдналось, утворивши військовий

козацький табір на чолі з кошовим отаманом. Виникла Запорізька Січ. Саме біля Дніпровських порогів було місцеперебування першої Січі. Постійна загроза, яку становили татари й турки змушувала козаків боронитись і воювати. Боротьба запорізького козацтва з турками і татарами – це славетна героїчна сторінка української історії. На своїх човнах, що називаються чайками, козаки здійснювали морські походи по Дніпру до Чорного моря й далі аж до столиці Туреччини – Стамбула.

Героїчна боротьба українського народу проти загарбників і поневолювачів і роль козацтва в ній віднайшли відображення в народних піснях, у яких чільне місце належить і Дніпру. Для козака-воїна Дніпро завжди асоціювався з рідною землею, батьківською хатою, родиною. Так, в українській народній пісні про братів-козаків «Ой, горе ж мені та на чужині» йдеться про одного з братів козаків, який повертається з походу й веде коней тих, хто загинув у бою:

«...Ой один брат в Січі отаманом,
Називають його турки паном.
А другий брат Дніпром іде,
Дев'ятеро коней за собою веде.
А на дев'ятому а сам поїжджає,
Дніпро батьком називає:
Ой ти Дніпре, батьку мій,
Скажи мені щирю правду,
Скажи мені щирю правду,
А де броди глибокі...»

Однак не завжди в мистецьких творах образ Дніпра героїко-патріотичний, мужній. Є зразки, де поряд із його (Дніпром) могутністю оспівуються інші його сторони: спокій, величність, краса. М. Гоголь у своєму творі «Вечори на хуторі біля Диканьки» так описував красу Дніпра: «Дивний Дніпро при тихій погоді, коли вільно і плавно мчить крізь ліси і гори повні води свої. Ні шелесне ні прогримить. Дивишся і не знаєш, іде або не йде його

величава ширина, і, здається, ніби весь вилитий він зі скла і нібито блакитна дзеркальна дорога гріє та в'ється по зеленому світу...».

Краса Дніпра привертала увагу й художників. Прикладом оспівування Дніпра є картина російського художника А. Куїнджі «Ніч на Дніпрі».

За своїм походженням А. Куїнджі (1842-1910) був українцем, він народився в місті Маріуполі. Після закінчення Петербурзької академії мистецтв Архип поїхав на етюди в Україну і створив цикл українських пейзажів: «Місячна ніч», «Українська ніч», «Ніч на Дніпрі». Російський живописець І. Крамський, побачивши полотно А. Куїнджі «Ніч на Дніпрі», беззастережно визнав його найкращим пейзажистом. Цілком серйозно І. Крамський закликав присутніх на виставці художників засвідчити протоколом те, що вони бачили на полотні справжнє місячне сяйво.

Корисним для здобувача освіти а буде приклад «зворотного мистецького зв'язку», коли під впливом живописного полотна, а саме картин з українського циклу А. Куїнджі, композитор Ю. Щуровський створив п'єсу для фортепіано під назвою «Після перегляду Куїнджі».

Ще одним прикладом для порівняння може стати твір іншого українського композитора – І. Берковича. Композитор цитував мелодію М. Крижанівського, але створив на цю мелодію твір в іншому жанрі, а саме: у жанрі етюд.

По-своєму трактує образ Дніпра український композитор В. Довженко. У п'єсі В. Довженка «У затоках Дніпра» Дніпро відображається з різних сторін. Спокійний, елегійний настрій на початку п'єси поступово змінюється і стає більш напруженим і драматичним. Тобто, музикою передаються різні стани Дніпра: від спокійного, елегійного – до бурхливого й могутнього за своєю силою. Твори, наведені для порівняння, асоціацій, мають бути рекомендовані студентів для ескізного розучування та читання з листа.

Отже, завдяки інтеграційним зв'язкам, порівнянням, співставленням художнього образу Дніпра мовою кожного з видів мистецтв у свідомості здобувача освіти а формуються вміння щодо створення асоціативних

ланцюжків характеристики одного й того ж образу: *музичний твір* → *твір народнопісенного мистецтва* → *твір живопису* → *музичні твори інших композиторів*. Результатом цього стає розвиток асоціативного, музичного мислення здобувача освіти, у нього формуються інтеграційні знання й поліхудожні вміння.

Запровадженням *методу емоційно-вольового впливу* передбачається формування внутрішньої слухової уяви виконавця, стимулювання творчого потенціалу, орієнтації на особистий емоційний настрій, відгук на музику, яку вивчає. Викладач бере участь у виконанні, активно диригує, наспівує, допомагаючи розкриттю емоційно-чуттєвої сфери виконавця.

Слід зазначити, що до запровадження методу емоційно-вольового впливу дуже часто вдавалися видатні фортепіанні педагоги. Так, у своїх спогадах про роботу Ф. Blumenfelda його колишній учень – Л. Баренбойм – писав: «Фелікс Михайлович звертався іноді до диригентського методу роботи з учнем. Не призупиняючи виконання, він починав диригувати і своєю жестикуляцією, своїми рухами та мімікою допомагав учневі віднайти виразний темп, ритм та інші характерні риси образу» [4, 124].

Г. Нейгауз у своїй педагогічних узагальненнях «Про мистецтво фортепіанної гри» розмірковував: «Погано це, чи добре – не знаю, але я не можу не диригувати (начебто поперед мене є оркестр), коли я хочу викликати в учня необхідні ритм, темп, відхилення від нього – *riterdando*, *accelerando*, *rubato* і т.п.» [23, 47].

У спогадах про знаного харківського фортепіанного педагога – Р. Горовіц, сестру видатного піаніста В. Горовиця, Н. Руденко, доцент кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І.П. Котляревського описує ті індивідуальні методи Регіни Самійлівни, за допомогою яких вона прагнула найглибше розкрити емоційно-чуттєву сторону особистості здобувача освіти. У таких випадках вона: «...сідала за рояль і грала разом із учнем. Це траплялось тоді, коли вона хотіла якось емоційно вплинути на нього, начебто підхльоснути його... Іноді вона проспівувала мелодію, показувала, як створюється фраза та

звертала увагу на те, що природність фразування перевіряється саме приспівуванням» [32, 126].

У контексті проблематики цієї праці актуалізуються такі методи, як *метод асоціативних зв'язків, метод аналогій та порівнянь*. Асоціації, поетичні порівняння, епітети допомагають виконавцю найбільш повно заглиблюватись у музичну образність твору, вони стають «пусковим механізмом», поштовхом до пробудження таких психічних субстанцій, як фантазія та уява. В. Крайнів, згадуючи свої заняття з Г. Нейгаузом підкреслював: «Розвитку образного мислення учня сприяла сама манера викладання Г. Нейгауза. Він умів віднаходити такі яскраві порівняння, поетичні аналогії, що ми, учні, тільки дивувались. Музика відразу ставала яскравою та зрозумілою» [29, 273].

А ось як говорив про роль асоціацій та аналогій у роботі над художнім образом твору видатний піаніст і педагог К. Ігумнов: «Не треба говорити нібито я обов'язково уявляв собі програму твору <...> це лише якісь-то думки, почуття, співставлення, що допомагають викликати настрої, аналогічний тому, який бажаєш передати за допомогою свого виконання» [20, 66].

Асоціація є категорією загальної психології. За педагогічним словником *асоціація* – це «зв'язок між психологічними явищами, при якому актуалізація одного з них тягне виникнення іншого» [14, 22]. У музичній педагогіці, психології та виконавстві, теорія асоціативності є однією з основоположних категорій музичної свідомості й музичного мислення.

Процес асоціювання – це діяльність певних зв'язків, вони здійснюються з усіма «продуктами» музичної свідомості: музичними образами, уявленнями, поняттями, явищами, що є формами музично-пізнавальної діяльності. Із погляду Б. Милича: «... значне місце в методах роботи з учнями належить запровадженню художньо-асоціативних форм впливу, які нашоухують на розкриття змісту творів, що вивчаються» [22, 9]. Отже, методи асоціацій, порівнянь, зіставлень, аналогій є тим інструментарієм, завдяки чому розвивається музичне, аналітичне, асоціативне мислення здобувача освіти,

а у викладача є своєрідні «важелі впливу» на емоційно-чуттєву, інтелектуальну сфери особистості ст здобувача освіти.

Практичне запровадження методів асоціативних зв'язків, аналогій і порівнянь

Розглянемо методи асоціативних зв'язків, аналогій і порівнянь на прикладі вивчення твору київського композитора Г. Саська «Софія Київська» з фортепіанного циклу «Відгомін століть».

Слід зазначити, що цю п'єсу може виконати здобувач освіти, із достатньою технічною підготовкою, добре обізнаний із теорією музики, вільно орієнтується в тональностях, інтервалах, основних акордових комплексах, тому що в цій п'єсі автор звертається до здобутків сучасної композиторської техніки. Навіть за візуального перегляду нотного тексту дивує сам «малюнок», нотне зображення музики, що для недосвідченого виконавця здаватимуться нетиповими: складний поліритмічний виклад, глісандовані пасажі на тлі клястерних співзвуч, із тривалою реверберацією в далеких регістрах, динамічний діапазон (від *pp* до *fff*). Нотний текст важкий для розбору, але всі ті складнощі можливо подолати, якщо викладач від самого початку ознайомлення з твором буде проводити роботу за чітким планом дій, урахуваючи індивідуальні особливості здобувача освіти. Щоб зацікавити здобувача освіти музикою п'єси, необхідно відразу зорієнтувати його на зміст, програму твору, історію його створення.

П'єса «Софія Київська» увійшла до фортепіанного циклу «Відгомін століть», який Г. Сасько присвятив 1500-річчю Києва. Уперше цей твір прозвучав у травні 1981 р. і відразу ж привернув увагу музичної спільноти.

Славнозвісна Софія Київська є найулюбленішим храмом нашої столиці. Забагато історичних подій «бачила» Свята Софія. Однак ні війни ні антирелігійний тоталітарний радянський режим не похитнув цього символу духовної міцності та єдності народу.

За переказами, спорудження собору Софії Київської пов'язують із місцем, де Ярослав Мудрий розбив печенігів. Донедавна історики

сперечалися між собою, яку дату вважати роком створення собору Святої Софії. Нині офіційно встановлений Урядом України й узгоджений із ЮНЕСКО рік заснування Софійського собору – 1011 р. Задум будівництва Софійського собору належить Ярославу Мудрому – синові Володимира-Хрестителя. Будівництво Софійського собору в Києві стало одним із найважливіших етапів християнізації Русі.

У теорії мистецтва існує думка щодо кількох глобальних сінестетичних метафор (співставлень, аналогій). Одна з найбільш поширених аналогій – це порівняння музики з архітектурою. Широко відоме висловлювання Й. Гете, який назвав архітектуру – застиглою музикою. У своїх бесідах з Еккерманом навесні 1829 р. Й. Гете висловлював думку, що «...настрій, який іде від архітектури, наближається до музичних вражень...» [50]. А. Шлегель, німецький критик, письменник, філософ, педагог – у своїй праці «Естетика. Філософія. Критика», погоджується з концепцією, що була популярна серед романтиків, – ідея єдності естетики всіх мистецтв: «Статуї переходять у картини, картини – у вірші, вірші – у музику, і – хто зна? – мабуть, коли-небудь прекрасна церковна музика піднесеться в повітря як собор?» [48, 305].

Цикл «Відгомін століть» складається з восьми п'єс, у чотирьох із яких утілені емоційні враження від реальних і нині архітектурних пам'яток (п'єси «Софія Київська», «Каплиця над Почайною», «Таємниці лаврських печер», «Городище Кия»).

Програмність циклу висвітлюється в назвах п'єс. Окрім того, поліхудожня складова посилюється завдяки літературним епіграфам до кожної п'єси, що взяті з давніх літературних пам'яток («Повість минулих літ», яка, за переказами, написана монахом Нестором, «Києво-Печерський патерик», «Життя Феодосія Печерського»).

Асоціативний ряд: музика → архітектура → література можна продовжити. Якщо викладач має ноти першого видання циклу, то в них здобувач освіти може побачити зразки настінного живопису, а саме: фрагменти старовинних фресок, якими проілюстрована кожна п'єса циклу.

Отже, у Софії Київській композитор надає перевагу змішаному типу програмності, де важливі смислові драматургічні функції виконують різноманітні образні асоціації, аналогії з художніми образами різних мистецтв (*архітектура, література, живопис*). Цікава драматургія музичного твору, у якому музичний образ православного храму створюється не за принципом наскрізного розвитку, а відбивається крізь мозаїку окремих епізодів. Маємо висунути думку, що автор, створюючи образ храму не стільки прагнув описати взагалі красу древньої споруди, а насамперед за усе прагнув описати саме храмове життя, ті ритуально-обрядові дії, якими супроводжуюється все церковне буття. Для правильного трактування музичного змісту композитор дає нам ключі-підказки, а саме: авторські ремарки.

Так, у тактах 20-26 п'єси музичний матеріал викладений у поліфонічній фактурі хорового багатоголосся. У цьому епізоді відтворюються особливості об'ємного звучання церковного співу, його відлуння, що довго не стихає. Саме в цьому епізоді автор залишає ремарку-асоціацію – *religioso*. Тобто композитор спрямовує творчу фантазію виконавця у напрямі аналогій із церковним співом. Так само в контрастній середній частині, якій властивий просвітлений, піднесений характер, імітується звучання дзвонів (такти 27-52), і саме тут автор ставить ремарку – *quasi campani* (переклад із іт. «майже дзвони»). Інші асоціації й настрої викликають епізоди, де композитор уводить узагальнені імпровізаційні монодії, речитації на одній ноті, трихордові поспівки. Музика цих епізодів пов'язана з фольклором, переважно архаїчним. Звуком, що настійливо повторюється, імітується народні голосіння, плачі-голосіння.

Важливу функцію у п'єсі виконують звукообразальні прийоми, сповнені емоційного смислу, породжують різноманітні образні асоціації. Маємо зазначити, що програмний твір Г. Саська зображує епоху Київської Русі відповідно до психології та світосприйняття сучасної людини. Рекомендований інтегрований підхід до вивчення п'єси сприятиме формуванню у виконавця вмінь щодо інтегрування мистецьких творів за єдністю образного змісту та поширенню знань про специфіку мови різних видів мистецтва.

Цілісне пізнання музичного твору, осягнення його емоційно-образного змісту неможливе без усвідомлення конструктивно-логічних принципів побудови музичного матеріалу, стильових і жанрових ознак твору. Допомогою у тлумаченні музичного твору може стати запровадження таких аналітичних методів, як індуктивний та дедуктивний.

Індуктивний метод (від лат. *inductio* – уведення) – спрямування мислення, при якому з часткових суджень виникають загальні, відбувається рух від окремого до загального (філософське поняття).

Дедуктивний метод (від лат. *deductio* – виведення) – спрямування мислення, при якому пізнання на підставі загальних закономірностей рухається від загального до часткового (філософське поняття).

Вибір викладачем певного методу залежить від музичного твору, можливостей конкретного здобувача освіти. Здійснення індивідуально-творчого підходу до кожного здобувача освіти дає викладачеві можливість щоразу по-новому запроваджувати означені методи.

Одним із ефективних способів розвитку мислення майбутнього вчителя та ознайомлення його з новими творами є запровадження **методу ескізного вивчення**. Цим передбачається цілісне охоплення художньо-образного змісту твору чи його фрагмента, досягнення художньо виправданого уявлення про нього, але за умови виконання музики по нотах. Необов'язковістю вивчення твору напам'ять забезпечується скорочення строків його опрацювання, що уможливорює якісне охоплення великого обсягу різнопланових п'єс українських композиторів. Ескізне вивчення творів може бути застосоване як у процесі аудиторної роботи, так і за самостійного опрацювання. Практикою роботи доведено, що ефективність цієї форми діяльності досягається за умов систематичності й послідовності запровадження методів активного засвоєння знань, усвідомлення студентами специфіки ескізного вивчення творів тощо.

Систематичне звернення до ескізного вивчення музичних творів дає можливість студентів мати у своєму арсеналі більшу кількість примірників

творів вітчизняних композиторів. Якщо студентів було запропоновано фрагментарне вивчення певних творів і ця робота проводилась на належному рівні, то виникає припущення, що здобувачами освіти, зацікавлені музичним матеріалом, засвоять самостійно весь музичний твір (в ідеалі). Завдяки систематичній ескізній формі роботи у здобувачів освіти формуються навички безпосереднього емоційного поцінювання музичного твору, поширюються уявлення про музичну стилістику фортепіанної музики українських композиторів, збагачуються музичні та мистецькі знання.

Окрім ескізної форми роботи, великі навчальні, розвивальні та виховні можливості містить у собі такий вид роботи, як *читання нотного тексту з листа*.

Із погляду Г. Ципіна, загальномузичний розвиток здобувача освіти – його здібності, інтелект, професійний розвиток – особлива, спеціальна мета фортепіанної педагогіки в навчальних закладах педагогічного профілю, а «читання з листа має стати одним із головних спеціальних засобів практичного досягнення цієї мети» [43, 147].

На жаль, на заняттях із дисциплін «Спеціальний музичний інструмент. Фортепіано» та «Додатковий музичний інструмент. Фортепіано» викладачі не завжди запроваджують цю форму роботи, хоча навички читання нотного тексту з листа в комплексі виконавських умінь майбутніх фахівців професійно необхідні.

Читання нот із листа для багатьох студентів є дуже складним процесом. Це пов'язано з недостатнім виконавським досвідом, низьким рівнем музично-теоретичної підготовки, невмінням концентрувати увагу під час означеної діяльності тощо. Якщо ескізною формою вивчення твору передбачається багаторазове програвання музичного твору, то при читанні нот із листа виконавець повинен одразу виконати, «прочитати» незнайомий твір. Звідси у здобувача освіти виникає багато перешкод в успішному виконанні завдання. Це і проблеми з визначенням тональностей, ритмом, брак попереднього досвіду цієї роботи.

Першим етапом при читанні нот із листа є вміння попереднього зорового аналізу нотного тексту обраного твору. Саме тоді й відбувається перехід «абстрактних» знань, понять, уявлень, сформованих на заняттях із сольфеджіо, теорії музики, гармонії, у поле художньо-творчої діяльності. Справді, якщо перед опрацюванням нового твору не проаналізувати особливостей побудови мелодії (напряму руху, наявності стрибків, інтерваліку), ритму, фактури, гармонії, то ймовірність невдачі при читанні нового твору поглиблюється. І навпаки, уміла реалізація сформованих знань сприятиме виробленню навичок читання нот. Звернення до цієї форми роботи розв'язується подвійна проблема: із одного боку, удосконалюються необхідні для здобувача освіти навички читання нот із листа, із другого, – до «скарбнички» музично-слухових уявлень виконавця долучаються нові твори, завдяки чому збагачуються їхні ціннісні орієнтації в галузі музичного мистецтва, поширюється музичний тезаурус.

Запрудження таких форм роботи, як *ескізне розучування та читання нот із листа* сприятиме поліхудожньому вихованню майбутніх фахівців за умови звернення до порівнянь, асоціацій, протиставлень, узагальнень. Тобто, доцільним буде обирати для такого розучування твори українських композиторів, що подібні за художньо-образним напрямом до п'єси з програми, яка вивчається, корисним також є ознайомлення з іншими творами того ж самого композитора. Слід зазначити, що твори для ескізного розучування та читання з листа мають бути більш простими щодо виконання, тоді процес їх осягнення буде результативним; студентові легше буде у плані фактурних, піаністичних труднощів.

Практичне запровадження методу ескізне розучування твору та читання нот із листа

Розглянемо метод ескізного розучування на прикладі твору українського композитора С. Орфєєва «Ой, у полі жито». Цей твір – зразок фортепіанної обробки однойменної української народної пісні. Існує певна специфіка

в роботі над такими творами, художній образ яких розглядається в синтезі музичної мови й поетичного слова.

У бесіді про твір треба ознайомити студента зі словами пісні, що переносить слухачів у далеке минуле Запорізької Січі й розкриває одну зі сторінок із життя козаків, які понад усе любили рідну землю, захищали її. Слід звернути увагу на те, що в народнопісенному мистецтві маємо багато пісень про козаків, вони різні за характером і змістом. У пісні «Ой, у полі жито» відображається один з трагічних моментів козацького життя – смерть козака. Для порівняння доцільно звернутися до інших обробок українських народних пісень козацької тематики. Можна рекомендувати студентів для ескізного розучування або читання з листа такі твори, як «Їхав козак за Дунай» в обробці П. Човнового (прощання козака з рідною землею, із домівкою, із коханою дівчиною), «Їхав козак на війноньку» в обробці І. Берковича тощо. Це дасть можливість і далі поширювати репертуарний багаж майбутнього вчителя творами вітчизняних композиторів, сприятиме розвитку його поліхудожнього, асоціативного, музичного мислення, формуванню в нього національної свідомості.

Оптимізації процесу формування навичок ескізного вивчення творів та читання нот із листа сприятиме й опрацювання необхідної кількості методичних матеріалів із цієї проблематики. Із нашого погляду, украй необхідне створення спеціалізованої нототеки музичного матеріалу для ескізного розучування творів та читання нот з листа. Це можуть бути нотні хрестоматії, добірки фортепіанних творів українських композиторів (наприклад, 25 легких фортепіанних п'єс І. Берковича, «Дитячі п'єси для фортепіано на основі українських народних пісень» В. Барвінського, «Дитячий альбом» М. Кармінського, численні фортепіанні твори для дітей Л. Шукайло тощо).

Корисним для вироблення здобувачами освіти професійних компетенцій буде забезпечення їх нотними матеріалами з творів професійно-педагогічного репертуару для ескізного розучування або читання з листа. Ці добірки можуть

бути складені за жанровим принципом (марші, танці) або за видами художньо-творчої діяльності (твори для сприймання, гри на музичних інструментах, музично-ритмічні рухи).

Контрольні запитання й завдання до розділу

1. Назвіть дидактичні принципи формування поліхудожніх умінь у процесі опанування музичних творів.
2. Зазначте методичні прийоми поліхудожнього спрямування в роботі над фортепіанним музичним твором.
3. Чим відрізняється метод ескізного розучування музичного твору від методу читання музичного твору з листа?

2.3. Самостійна навчально-пізнавальна діяльність у контексті поліхудожньої підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва

Запровадження в практику викладання фортепіано всіх вищезазначених методів і принципів супроводжується вивченням педагогічних умов їх реалізації. Однією з таких важливих умов є розширення сфери самостійної роботи майбутніх фахівців у процесі опанування музичних творів.

Для організації самостійної освітньої діяльності студентів у класі фортепіано від викладачів вимагається дидактична конструктивність, що втілюється в систематизованих методах самостійного опрацювання музичних творів. Справді, вирішити завдання формування виконавської культури, виховання фахівця, спроможного до самоосвіти, самовдосконалення, самореалізації неможливо, займаючись зі здобувачем освіти дві години на тиждень за навчальним планом. Окрім того, зважаючи на спрямованість змісту нових шкільних мистецьких програм на творчість учителя, його професійну компетентність і здатність самостійно добирати музичний матеріал, адаптуватися до роботи в навчальних закладах різного типу, необхідно зорієнтувати виконавську підготовку здобувачів освіти насамперед на розширення діапазону їхньої художньо-творчої діяльності з концентрацією зусиль на формування пізнавально-творчої самостійності як необхідного компонента фахової підготовки.

За навчальними планами з дисципліни «Спеціальний музичний інструмент. Фортепіано» враховується співвідношення аудиторних (практичних) і самостійних (домашніх) завдань. Специфіка оволодіння професійними знаннями й навичками гри на музичному інструменті полягає в тому, що самостійній роботі здобувачів освіти відводиться майже половина часу навчання, тому питання підвищення ефективності самостійної роботи, оптимізація способів здобуття бажаного результату завжди залишається в центрі уваги викладачів.

Викладачу фортепіано не слід постійно давати готові відповіді, визначення, формулювання, оскільки це сприяє виробленню інтелектуальної стриманості, розумових лінощів студентів (вони чекають, що скаже викладач, потім бездумно, механічно повторюють почуте). Слід створювати умови для того, щоб здобувачі освіти самостійно віднаходили способи розв'язання тих чи інших проблем, мислили, помилялися, але в решті-решт правильно вирішували, як найкраще зрозуміти художній зміст твору й виконати його.

У сучасній дидактиці вважається, що самостійна пізнавальна творча діяльність студента є складним комплексним поняттям і позначається в потребі й умінні самостійно мислити, у здатності орієнтуватися у інформаційному просторі, самому віднаходити підходи до питань і завдань, що виникають. Її можна розуміти як роботу, завдяки якій розвивається цілеспрямованість, зосередженість, уміння міркувати, виробляється вміння запобігати формалізму в засвоєнні знань, формується самостійність, як особливість мислення. Серед умов успішності цього процесу є вміння визначати істотне, вести індуктивний і дедуктивний пошук, працювати в потрібному темпі, контролювати себе.

Розвиток пізнавально-творчої самостійності особистості є предметом дослідження вчених й педагогів-практиків. Для майбутніх фахівців мистецького профілю творча самостійна робота розглядається як одна з головних умов його професійного розвитку. У дослідженнях змісту самостійної діяльності студентів ЗВО вона розглядається як інтегральна якість музиканта (Л. Остапенко), як установка на глибинне пізнання музики (Л. Діс), як умова самовдосконалення й самореалізації фахівця (Г. Падалка, А. Каузова, Г. Черватюк).

Як підкреслюють науковці, основним спонукальним чинником самостійної підготовки студентів є *інтерес* до справи, якою займаєшся. Цю думку відстоював Д. Кабалевський: «учитель повинен ставитись до музики з хвилюванням і ніколи не забувати, що неможливо в дітей викликати любов до того, чого не любиш сам, зацікавити їх тим, чим сам не цікавишся» [9, 29].

Іноді у здобувачів освіти слабка мотивація щодо регулярної пізнавально-творчої самостійної роботи. Це пов'язано з різним рівнем їхніх природних музичних даних, слабким рівнем попередньої музичної підготовки. Тож, щоб сформувати у студентів потребу до постійної самоосвіти, викладач фортепіано повинен створювати індивідуальні технології оволодіння професійними вміннями й навичками на підставі аналізу психологічних і розумових здібностей особистості студента.

Одне з головних завдань викладачів у процесі виховання полягає в тому, щоб підтримувати у студента постійну зацікавленість, захопленість музикою, у тому числі – музикою вітчизняних композиторів, та роботою над виконавським утіленням художнього змісту твору. Лише за умови вмотивованого позитивного емоційного ставлення до вивчення музичної спадщини, що впливає на розвиток пізнавальних інтересів студента, можливе глибоке засвоєння професійних знань. Саме тому при укладанні навчальної програми на семестр викладач пропонує студентові самостійно обрати музичні твори з кількох варіантів, що найбільш відповідають їхнім уподобанням. Завдяки індивідуальному підходу до кожного здобувача освіти, педагогічне та професійне спілкування з викладачем пізнавальна самостійність студента підноситься на якісно новий рівень.

Для самостійної навчально-пізнавальної діяльності поліхудожнього спрямування ставлять дидактичні завдання:

- закріпити, поглибити, розширити й систематизувати знання, здобуті під час аудиторних занять;
- сформувати вміння й навички самостійної розумової праці, розвивати аналітичне, асоціативне і музичне мислення;
- сприяти вдосконаленню навичок пошуково-дослідної роботи завдяки опрацюванню науково-методичної, музично-історичної, музично-теоретичної літератури (робота з посібниками, методичними рекомендаціями, книгами, словниками, енциклопедіями);

– формувати й розвивати інформаційну культуру майбутнього фахівця з упровадженням ІКТ технологій, аудіо- та відеоапаратури, послуговуватись Інтернет ресурсами;

– поширювати індивідуальний репертуарний багаж із творів вітчизняних композиторів, розвивати загальну ерудицію, мистецький кругозір завдяки ескізного вивченню творів, читанню з листа, відвідуванню музичних концертів, прослуховуванню музичних творів тощо;

– удосконалювати вміння самостійного художньо-змістовного аналізу музичних творів;

– формувати навички написання рефератів, бесід, анотацій, словників мистецьких та музичних термінів, звітів про проведення професійно-практичних занять у ЗЗСО, бесід, доповідей до проведення просвітницьких заходів, укладання фрагментів практичних занять у ЗДО та ЗЗСО.

На різних етапах навчання складність завдань самостійної роботи має бути різною, тому що самостійність студентів залежить від здібностей, освіченості, пам'яті, працездатності студента. Якщо спочатку здобувачу освіти доручається самостійно вирішувати прості завдання (поставити аплікатуру, звернути увагу на прийоми звуковидобування й артикуляції, опрацювати технічні труднощі), то пізніше, зважаючи на розвиток його музичного мислення, завдання ускладнюються в художньому аспекті, а саме: самостійне опрацювання однієї з частин твору, аналіз фразування, засобів музичної виразності, самостійне ескізне вивчення нового твору, наближеного до музичного образу твору з програми, читання з листа інших творів композитора, якого вивчаємо, створення анотацій, словника музичних термінів.

Цілісне пізнання музичного твору, осягнення його емоційно-образного змісту неможливе без усвідомлення конструктивно-логічних принципів побудови музичного матеріалу, стильових і жанрових ознак твору. Тож усі дії, спрямовані на опанування музичного твору мають спиратися на міцні музично-історичні, музично-теоретичні, мистецькі знання, які утворюють раціональний

рівень музичної свідомості студента й допомагають йому самостійно віднайти способи для сприймання музичного твору, його поцінювання та інтерпретації.

Успішно організована викладачем самостійна робота здобувача освіти сприяє накопиченню різноманітних знань і вмінь у майбутніх фахівців. Звернення до історичних свідчень, біографії композитора, епохи створення музичного твору, його стильових і жанрових особливостей – це, власне, міждисциплінарна та внутрішньодисциплінарна інтеграція.

Для поглиблення інтегративних знань і вдосконалення поліхудожніх умінь у процесі інструментально-виконавської діяльності у здобувачів освіти необхідно формувати навички здійснювати мистецький синтез, а саме: самостійно віднаходити для порівняння твори інших видів мистецтва, споріднених за художньою образністю з музичним твором. Завдяки реалізації знань виражально-змістовних особливостей музичної, літературної мови, мови живопису та архітектури у здобувача освіти відбувається свідоме засвоєння інформації про мистецтво, розширюється фонд фактичного знання музичного та мистецького матеріалу, формуються навички поліхудожнього аналізу мистецьких творів.

Удосконалювати у здобувачів освіти уміння й навички цілісного музично-педагогічного аналізу музичних творів, що виконуються, ознайомлювали їх з деякими методами та прийомами такого аналізу на конкретних прикладах необхідно протягом усього терміну навчання. При цьому доцільно також давати знання про особливості сприйняття інструментальної музики дітьми дошкільного та шкільного віку, ілюструючи конкретними прикладами значення слова для аналізу музики, асоціативність при її сприйманні. Здобувач освіти повинен зрозуміти, що за змістом і формою аналіз мусить бути схожим на справжній твір мистецтва, де нема жодної зайвої деталі, де кожна дрібниця характеризує головне – осмислення художнього змісту музичного твору, аналітичне проникнення у виражальні закономірності його музичної мови.

Систематизувати різноманітну аналітичну інформацію про музичний твір можливо самостійною роботою здобувача освіти при створенні картки-анотації, у якій узагальнюються всі компоненти музичного аналізу (див. табл. 4).

Табл. 4

Картка-анотація аналізу музичного твору звиконавської програми

	Запитання	Відповіді
Історико-стильовий аналіз	Біографічні відомості автора твору	
	Визначеність твору за національною належністю	
	Історія створення музичного твору	
	Стильові ознаки композиторського письма (епохальні, національні, індивідуальні)	
Художньо-змістовий аналіз	Характеристика музичного образу твору	
	Засоби музичної виразності: фактурні, темпо-ритмічні, динамічні, ладо-тональні, музична форма.	
	Жанрові ознаки: етюд, поліфонія, соната, концерт, п'єса (за ознаками пісні, танцю, маршу)	
	Тип програмності: фольклорна, узагальнено-сюжетна, літературно-сюжетна, картинна, «змішана».	
Асоціативний ряд	Твори живопису, літератури, екранних мистецтв, архітектури й музичні твори за спорідненим змістом та художньою образністю.	

Анотація – (від лат. annotation - примітка) – «коротка характеристика друкованого твору з точки зору змісту, призначення, форми та інших особливостей. Має пояснювальний або рекомендований характер» [14, 18]. У музичному виконавстві існує багато видів цілісного аналізу музичних творів. Зважаючи на завдання поліхудожнього виховання студентів найбільш доцільним, із нашого погляду, є «діахронічний» (асоціативний) аналіз музичного твору.

«Діахронічний» (асоціативний) аналіз – це зіставлення музичного твору з творами інших видів мистецтв на основі емоційно-естетичної близькості художніх образів у процесі їх сприйняття (наприклад, зіставлення фортепіанного твору Ф. Надененко «Осінь» і картини І. Левітана «Осінній день. Сокольники»).

Алгоритм самостійного створення письмової анотації до музичного твору має бути індивідуальним для кожного студента. Викладачеві немає сенсу вимагати від здобувача освіти підготувати анотацію на етапі первинного ознайомлення з твором, що вивчається. Доцільним буде поступове надання відповідей в анотаційній анкеті в процесі розучування музичного твору. Для створення анотації здобувачем освіти викладач повинен ураховувати його попередньою музичну підготовку.

Безумовно, для здобувачів освіти, які на момент вступу до закладу вищої освіти не мали музичної підготовки чи вона була неповною, досить складна буде самостійно відповісти на запитання другого блоку анотаційної карти (художньо-змістовний аналіз). Ці студенти не вивчали музичної літератури, елементарної теорії музики; вони не обізнані в питаннях щодо засобів музичної виразності, жанрах, стилях. У роботі з такими здобувачами освіти викладач повинен допомагати їм здійснювати музично-педагогічний аналіз твору. Доцільним буде спільно зі студентом віднаходити відповіді на задані запитання. Цю роботу можна проводити під час індивідуальних консультацій, а також відводити для неї частину аудиторного часу, тобто, викладач повинен керувати самостійною роботою таких студентів у напрямі усвідомленої регуляції студентом власної діяльності.

Самостійна робота над творами професійно-практичного репертуару також мусить супроводжуватися створенням письмової анотації (*див. табл. 5*); у цьому разі її бажано укласти в напрямі професійно-практичного призначення кожної п'єси. В анотації треба висвітлити, до якого виду художньо-творчої діяльності належить музичний твір (сприймання, музично-ритмічні рухи, гра на музичних інструментах), якій віковій групі за програмними вимогами він відповідає (вікова група в ЗДО, клас у ЗЗСО).

**Картка-анотація аналізу музичного твору
з професійно-педагогічного репертуару**

Завдання	Відповіді
1. Біографічні відомості автора твору	
2. Визначеність твору за національною належністю	
3. Класифікація за жанровими ознаками (пісня, танець, марш, ліричний жанр тощо)	
4. Характеристика музичного твору за видом музично-творчої діяльності (сприймання музики, музично-ритмічні рухи, гра на музичних інструментах)	
5. Засоби музичної виразності: фактурні, темпо-ритмічні, динамічні, ладо-тональні, музична форма	
6. Класифікація за програмними вимогами (клас ЗЗСО, у якому вивчається, група ЗДО)	
7. Асоціативний ряд (твори літератури, живопису, музичні тощо)	

Істотно розширюються можливості викладачів щодо індивідуалізації й активізації самостійної навчально-пізнавальної діяльності здобувачів освіти, якщо вони мають комп'ютери. За допомогою комп'ютера здобувач освіти має можливість працювати у своєму індивідуальному ритмі, обираючи для себе оптимальний обсяг роботи та швидкість засвоєння матеріалу. Із нашого погляду, робота за комп'ютером, який краще «вписується» у структуру освітнього процесу виконавських дисциплін, найповніше відповідає дидактичним вимогам, максимально наближає освітній процес до реальних умов практичної діяльності.

Здобувачі освіти можуть застосовувати комп'ютер задля пошуку різноманітної інформації, прослуховувати аудіо-, відеозаписи різних варіантів виконання музичного твору, самостійно засвоювати навчальний матеріал за електронними підручниками, довідниками, словниками, віднаходити нотні

матеріали, створювати анотації до музичних творів, укладати фрагменти практичних занять тощо.

Однією з важливих умов успішності самостійної роботи здобувача освіти є педагогічний контроль. Досліджуючи форми контролю в їх взаємозв'язку з іншими компонентами занять, учені дійшли висновку, що перевірка й контроль завжди мають здійснюватися в повному обсязі й до кінця (В. Родін). Для контролю за самостійною діяльністю здобувача освіти в класі фортепіано ставлять специфічні завдання. Форма перевірок має точно відповідати стадіям роботи студента над кожним конкретним завданням. Не пізнавши міри та ступеня готовності здобувача освіти до заняття, не маючи чіткового уявлення про результати домашньої самостійної роботи, неможливо переходити до наступної стадії роботи над музичним твором.

Отже, самостійна навчально-пізнавальна робота майбутніх учителів музичного мистецтва – це аудиторна чи позааудиторна самостійна робота, спрямована на здобуття нових знань, вироблення й закріплення професійних умінь і навичок виконавської майстерності, що здійснюється під опосередкованим керівництвом і ретельним контролем викладача фортепіано. Завдання викладача фортепіано за сучасних умов полягає в необхідності впровадження методики організації самостійної роботи здобувачів освіти із упровадженням сучасних педагогічних і комп'ютерних технологій навчання, а також розробки методичних рекомендацій і завдань для самостійної навчально-пізнавальної діяльності студентів у процесі формування їхніх професійних компетенцій, у тому числі й поліхудожніх.

Контрольні запитання й завдання до розділу

1. Дайте визначення поняття «анотація».
2. У чому полягає специфіка діахронічного аналізу музичного твору?

2.4. Позааудиторна освітня діяльність поліхудожнього спрямування

У майбутній професійній діяльності фахівця мистецького профілю найважливішою є єдність трьох функцій: педагогічно-виконавська, організаторська, художньо-творча. Це зумовлено самою природою педагогічної діяльності. «Фахівця школи будь-якого типу ми бачимо в трьох основних іпостасях: педагога, організатора й мовознавця» [11, 12].

Професійна діяльність учителя музичного мистецтва насправді вважається однією з найбільш інтегрованих, складних і різноманітних. Музичне виховання у ЗЗСО не обмежується тільки уроками з музичного мистецтва, воно здійснюється в різних формах позакласної роботи: це підготовка та проведення музичних і літературних тематичних вечорів, лекцій-концертів, створення в школах музичних лекторіїв, вокальних і хорових гуртків, клубів любителів музики, проведення хорових концертів тощо. За своїм змістом, метою та завданнями ця позааудиторна діяльність є просвітницькою. Вона є ефективним засобом розвитку естетичної свідомості учнів ЗЗСО.

Із-поміж усіх видів мистецтва музичне мистецтво є унікальним у вирішенні завдань як розумового, так і духовного розвитку молоді. Це зумовлене не тільки природою сприймання музики, а й тим, що вже в ранньому віці музична діяльність є однією з найдоступніших і емоційно-захоплювальних форм творчості. «Те, що втрачено в дитинстві, дуже складно, майже неможливо надолужити в зрілі роки, – застерігав В. Сухомлинський. – Якщо в ранньому дитинстві донести до серця красу музичного твору, якщо у звуках дитина відчує багатогранні відтінки людських почуттів, вона піднесеться на таку сходинку культури, якої не можна досягнути ніякими іншими засобами. Почуття краси музичної мелодії відкриває перед дитиною особисту красу – маленька людина усвідомить свою гідність» [35].

У навчальних планах предметів «Мистецтво» та «Художня культура» музичного циклу передбачається така кількість годин, якої достатньо для засвоєння лише основних мистецьких знань. Тож необхідною умовою

для організації музичного виховання в ЗЗСО є поєднання аудиторних занять і позааудиторних заходів. Учитель музичного мистецтва у ЗЗСО має бути озброєний методикою організації та проведення різноманітних позааудиторних мистецьких заходів, що сприятимуть вирішенню завдань щодо розвитку внутрішнього світу школяра, його загальної музично-естетичної культури й поліхудожнього виховання.

Аналіз спостережень за діяльністю майбутніх учителів музичного мистецтва за реальних умов освітнього процесу у ЗЗСО (під час педагогічної практики, а також у процесі самостійної роботи) є підставою стверджувати, що в певної частини студентів, які володіють уміннями й навичками гри на музичному інструменті на достатньому рівні, не зовсім досконалі мовленнєві вміння, а це – одна з найважливіших функцій учителя. Частина майбутніх учителів музичного мистецтва зазнає труднощів у живому, яскравому й водночас доступному для учнів мовленні, не вміє аргументовано й педагогічно доцільно прокоментувати виконаний музичний твір. Майбутнім учителям не завжди вдається достатньо професійно поєднувати виконавчий, мовленнєвий та акторський компоненти в реальній професійно-педагогічній діяльності.

Навчальними планами, за якими здійснюється підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва передбачені певні дисципліни², що спрямовані на формування акторських і сценічних навичок, але кількість годин не достатня для оволодіння цими компетентностями у повному обсязі. Тож серед завдань (навчальних і практичних), які ставить перед собою викладач ЗВО (у нашому випадку – викладач фортепіано) у роботі з майбутніми фахівцями, чільне місце посідає формування вмінь пояснювати музичні образи (робити своєрідні вербальні переклади образно-емоційної сфери музичних творів), розкривати їх естетичну та інтелектуально-емоційну цінність тощо.

Украй необхідно активізувати вдосконалення спеціального комплексу знань, умінь і навичок, що сприятимуть результативності й успішності в утіленні майбутнім фахівцем освітніх просвітницьких завдань. Викладач

² Наприклад «Основи сценарної роботи та сценічна майстерність», «Професійна риторика».

фортепіано повинен озброїти студента методикою організації та проведення позааудиторних заходів у ЗДО та ЗЗСО.

На підставі аналізу науково-методичної літератури свідчимо про те, яку увагу приділяють сучасні науковці питанням підготовки фахівців із музичного мистецтва, формуванню в них навичок музично-просвітницької діяльності поліхудожнього спрямування. Серед науковців, які підкреслювали суспільне значення музично-просвітницької роботи в особистісному музичному розвитку дитини, – такі видатні дослідники, як Б. Асаф'єв, Н. Гродзенська, Д. Кабалевський, В. Шацька.

Слід зазначити, що музично-просвітницька діяльність освітнього спрямування посідала вагоме місце в діяльності видатних представників української музичної школи. Так, музично-просвітницькі традиції простежуються в педагогічній діяльності О. Дьякова, С. Blumenфельда, І. Домбчевського, М. Лисенка, М. Тутковського.

Серед видатних українських музикантів із багатим досвідом музично-просвітницької діяльності – постать заслуженого діяча мистецтва України, професора А. Котляревського (1910-1994 р.), який за спогадами музикантки Г. Конькової, «...пречудово грав на роялі. Надзвичайним у діяльності цього музиканта було й те, що Арсеній Миколайович легко захоплював не лише ...музикантів-фахівців, а й будь-яку аудиторію – дитячу або дорослу. Притому, виступав він, як і перед нами – один. Тобто, удвох – він і рояль» [2, 153].

Наступне покоління педагогів-музикантів (Л. Арчажникова, Є. Куришев, Г. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька, В. Яконюк та ін.) розвинуло пошуки фундаторів теорії й методики музичного виховання та обґрунтувало дієвість просвітницької діяльності поліхудожнього спрямування та з'ясування її в освітньому процесі як певне доповнення до уроків із музичного мистецтва та інтегрованого курсу «Мистецтво».

Позааудиторна освітня діяльність поліхудожнього спрямування – це одна з інтерактивних форм позааудиторної навчально-виховної роботи, що за своїм змістом окреслюється вимогами з чинних програм із «Музичного

мистецтва» та інтегрованого курсу «Мистецтво», створених різними авторами й авторськими колективами (Л. Аристова, О. Калініченко, Г. Кізілова, О. Шулько, Л. Кондратова, Н. Лемешева, О. Лобова, Л. Масол, О. Гайдамака, О. Колотило, Т. Рубля, І. Мед, Т. Щеглова та ін.) здійснюється майбутніми вчителями музичного мистецтва в позааудиторний час, нею охоплюються різноманітні види індивідуальної й колективної діяльності у творчій співпраці з викладачами. Участь студентів у позааудиторній музично-просвітницькій діяльності поліхудожнього спрямування стає вирішальним стимулом удосконалення взаємодії сценічної, виконавської, педагогічної та мовленнєвої діяльності.

Зважаючи на практично-розвивальний потенціал цієї діяльності, здобувачі освіти відчують необхідність творчої переробки раніше засвоєних педагогічних і спеціальних знань, а удаються до пошуку нової інформації в різноманітних напрямках із історії розвитку музичного мистецтва та художньої культури. Формування поліхудожніх і загальнокультурних компетенцій у потрібних освітянських вимірах не може реалізуватися повною мірою через обмеженість часу, який відводиться на базові та спеціальні дисципліни в освітньому процесі. Тож позааудиторній просвітницькій діяльності певною мірою заповнюються ті прогалини, що стосуються поліхудожнього, полукультурного розвитку майбутніх учителів. У процесі підготовки та здійснення просвітницької діяльності поліхудожнього спрямування здійснюється формування та комплексний розвиток таких чинників професійної культури майбутнього фахівця, як-от:

- набуття досвіду позааудиторної навчально-виховної роботи;
- вироблення навичок лекторської культури;
- удосконалення навичок пошуку, самостійного аналізу й оцінювання музичного матеріалу;
- формування стійкої мотивації щодо майбутньої професійної діяльності;

- поширення музичного та загальнокультурного тезаурусу знань завдяки ознайомленню з найкращими зразками мистецтва;
- розвиток здатності у здобувачів освіти вирізняти естетично цінне від псевдооригінального;
- підвищення самооцінки завдяки самостійній роботі з нотним текстом, книгою, іншими інформаційними джерелами, у тому числі – Internet.

Знання, навички й уміння, що формуються в процесі просвітницької діяльності, збагачують особистісний професійний потенціал майбутнього вчителя музичного мистецтва, позитивно впливають на розвиток фахових компетенцій та можуть екстраполюватися на його подальшу професійно-педагогічну діяльність.

Серед способів забезпечення успішного формування установки здобувачів освіти на досягнення навичок музично-просвітницької діяльності варто зазначити вміло організоване викладачами педагогічне керівництво, що стане дієвим стимулом залучення студентів до практично-перетворюючої художньо-естетичної діяльності. Організація позааудиторних концертно-просвітницьких заходів – це поетапно спланована спільна праця викладачів та здобувачів освіти. Умовно цей процес можна поділити на три етапи: пропедевтичний, репетиційний і презентаційний. Кожний етап має свою мету та змістовні компоненти, якими визначаються форми організації, засоби й методи організації позааудиторних заходів.

На *пропедевтичному (попередньому) етапі* затверджується тема концертного заходу, обґрунтовується її доцільність, своєчасність та практично-професійна спрямованість; обговорюються форми проведення просвітницького заходу, компонуються варіанти концертної програми, студентам добираються музичні твори для виконання, розподіляються завдання щодо пошуку інформативного матеріалу, створюються відеопрезентації, обираються ведучі, окреслюються самостійні завдання для кожного з учасників заходу тощо.

Репетиційний етап пов'язаний із опануванням здобувачами освіти музичних творів, доведення рівня виконання творів до концертної

завершеності, досконалості, підготовка сценаріїв заходу, ілюстративного матеріалу, організація мультимедійного забезпечення за необхідністю тощо, відповідно до тематики позааудиторного заходу. У процесі підготовки концертних заходів доцільне впровадження таких інтерактивних технологій, в основі яких взаємодія та робота студентів разом із викладачами в парах, у малих творчих групах. Особистість, із погляду багатьох дослідників, розквітає в колективі, але за умови, що колектив творчий. Саме творчий колектив активно впливає на підвищення рівня загальної культури, сприяє самореалізації й самовдосконаленню кожного з учасників.

Презентаційний етап – це безпосереднє проведення концерту-лекції, музично-літературної композиції, круглого столу, творчої зустрічі з діячами музичного мистецтва. Важливим на цьому етапі є підсумковий аналіз проведеної роботи, коли викладачі разом зі студентами обговорюють результати проведеної роботи, діляться думками та враженнями, відзначають позитивні досягнення, визначають вектори послуговування інформаційним матеріалом заходу в майбутній професійно-педагогічній діяльності.

Відповідно до тематики, сценарного задуму концертно-просвітницька діяльність здійснюється в різноманітних формах. Поширеними є такі форми, як лекція-концерт, літературно-музична композиція, творчі зустрічі з видатними діячами музичного мистецтва (композиторами, викладачами тощо), круглі столи, *workshop* (воркшопи).

Студентський *workshop* вирізняється тим, що його авторами, ведучими й учасниками є студенти – майбутні фахівці. *Workshop* розглядається як методика, за допомогою якої можливо отримати якомога більше важливої інформації, обмінятися думками, враженнями стосовно різних питань з музичного мистецтва та художньої культури.

За складом учасників просвітницький захід може бути фронтальним або комплексним. За *фронтального типу* має залучаються тільки виконавці фортепіанних музичних творів, фортепіанних транскрипцій, фортепіанних обробок, тоді як під час *комплексного типу* звучать не тільки фортепіанні

твори, а й вокальні, твори для народних, струнно-смичкових інструментів, гітари. Якщо виникає необхідність, до участі в концертних виступах залучаються викладачі інших дисциплін: вокалу, народних інструментів, гітари. Концертні виступи викладачів стають гарним прикладом для студентів щодо високохудожньої інтерпретації творів, підвищують авторитет викладачів серед студентів.

Із метою наближення студентської молоді до перлин українського музичного мистецтва в тематичному змісті концертних просвітницьких заходів, що організовуються на кафедрі фортепіано, вагоме місце належить пропаганді національної музичної спадщини. Ураховуючи такі вимоги програм освітньої галузі «Мистецтво», як варіативність, викладачі кафедри враховують регіональний компонент (близько 10% загального обсягу). У тематиці музично-просвітницьких заходів є теми, пов'язані з творчістю композиторів Харківщини. Серед тем лекцій-концертів, що активно реалізуються в позааудиторній діяльності поліхудожнього спрямування такі, як: «Національна символіка України в українській фортепіанній музиці», «Фортепіанні обробки українських народних пісень», «Композитори Слобожанщини», «Тарас Шевченко і музика», «Образи природи в українському фортепіанному мистецтві», «Образи кобзарів і лірників у творчості українських композиторів», «Живопис та українська фортепіанна музика», «Програмна музика українських композиторів», «Фортепіанна творчість М. Кармінського», «24 дитячі п'єси для фортепіано В. Косенка» тощо.

Успіх формування навичок просвітницької діяльності поліхудожнього спрямування залежить не тільки від дотримання закономірностей і принципів її організації, а й від педагогічних умов, за яких вона здійснюється. Ці умови визначаються принаймі двома чинниками: організаційними й морально-психологічними.

Перша умова визначається досконалим знанням чинних програм освітньої галузі 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). Майбутні фахівці повинні знати не тільки зміст цих програм, а й розуміти їх мету й завдання.

Студенти повинні ознайомитися з державними освітніми концептами загальної художньо-естетичної освіти в Новій українській школі (НУШ), із особливими індивідуальними підходами до впровадження ідей мистецької освіти, утіленими в низці авторських підручників, надрукованих у видавництві «Школяр» 2018-2019 рр.

Друга умова пов'язана з пошуком способів самореалізації, самовдосконалення, розвитком творчих здібностей майбутніх фахівців із музичного мистецтва. За впровадження «особистісно орієнтованої освіти» що є пріоритетом державної політики, від викладачів ЗВО вимагається оволодіння новими педагогічними підходами до навчання й виховання студентської молоді. Однією з таких педагогічних технологій є педагогіка співробітництва. У основі педагогіки співробітництва – пошук шляхів співпраці, співтворчості, співдружності між викладачами та студентами, та між самими студентами. У системі координат особистісно орієнтованого навчання й виховання не може бути авторитарної позиції викладача. Викладач – це діловий партнер, який активно працює зі здобувачами освіти при вирішенні освітніх завдань.

Суттєвою ознакою, способом здійснення просвітницької діяльності поліхудожнього спрямування вважається художньо-творчий діалог між усіма її учасниками. Педагогікою співробітництва створені умови для плідної, результативної взаємодії всіх учасників процесу підготовки, здійснення й аналізу позааудиторних просвітницьких заходів. Від викладача потрібно вміння вислухати всіх охочих із кожного питання, стати на позицію кожного учасника, щоб зрозуміти логіку його міркування й віднайти вихід із суперечливих ситуацій, проаналізувати пропозиції здобувачів освіти і непомітно вести їх до розв'язання проблем, адже остаточний результат народжується як знання, яким володіє не тільки викладач, а й студент, відбувається своєрідний обмін знаннями, колективний відбір його змісту.

Така модель співпраці спрямована на розвиток у здобувачів освіти самостійного аналітичного мислення, креативності, пізнавальної активності, орієнтацію на особистісні досягнення кожного студента, а також – це спосіб

удосконалювати в майбутніх учителів музичного мистецтва навички спільної організованої роботи в колективі.

У спільній колективній творчій позааудиторній діяльності просвітницького спрямування за принципами педагогіки співробітництва в майбутніх фахівців формуються такі вміння:

- уміння висловлювати власну точку зору;
- поважати точку зору своїх партнерів;
- з'ясовувати різницю між точками зору;
- усувати розбіжності логічними аргументами, не переводячи логічну суперечність у з'ясування особистих взаємин;
- бути зацікавленим у результаті роботи всього творчого колективу.

Серед завдань, пов'язаних із активізацією та розвитком пізнавальної самостійності здобувачів освіти у процесі здійснення просвітницької діяльності слід виокремити формування в них навичок інформаційної культури.

За сучасного стану підготовки здобувачів освіти гуманітарних спеціальностей, у тому числі і майбутніх учителів музичного мистецтва, у цілому не забезпечується достатнього рівня володіння ними методами практичного впровадження інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ). Сукупність навичок ефективного оперування засобами пізнання, значна частина яких базується на ІКТ, стає одним із інструментів самонавчання, саморозвитку студентів у процесі участі їх у просвітницькій діяльності.

Серед ТЗН слід виокремити групу засобів, завдяки яким можлива обробка й подання інформації різних типів. До таких, що називаються аудіовізуальними (АВТЗН) – пристрої для запису й відтворення звуку, фото- та відеозображень. Застосуванням цих засобів можливо відтворювати аудіовізуальний матеріал із метою найбільш ефективного впливу на користувачів, які одночасно стають читачами, слухачами та глядачами.

Отже, поліхудожній підхід, що реалізується завдяки встановленню об'єктивних зв'язків (інтеграції) між музикою та іншими видами мистецтва в процесі здійснення позааудиторної просвітницької діяльності поліхудожнього

спрямування, озброює студентів цілим комплексом умінь, що в подальшому можуть транспонуватись у майбутню професійну діяльність та реалізовуватись під час педагогічної практики в освітніх закладах.

Контрольні запитання й завдання до розділу

1. Назвіть види позааудиторної освітньої діяльності в ЗЗСО.
2. Зазначте етапи підготовки позааудиторного заходу.
3. Які автори створили сучасні підручники з «Музичного мистецтва» та інтегрованого курсу «Мистецтво»?
4. Яке значення має українська музична спадщина в поліхудожньому вихованні учнів ЗЗСО?

ПІСЛЯМОВА

У сучасному освітньому процесі проблеми підвищення якості виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва не перестають бути актуальними. У зв'язку з методологічною переорієнтацією змісту шкільної освіти, якісно новими пріоритетами освітньої галузі «Мистецтво» змінюються підходи до навчання фахівців мистецького профілю, йдеться про пошук механізмів відходу від монохудожньої педагогіки до альтернативних методів пізнання текстів культури, а саме: образного змісту музичних творів, завдяки комплексній взаємодії мистецтв.

Нині одним із основних завдань викладачів ЗВО є створення умов, за яких здійснюватиметься підготовка здобувачів вищої освіти до поліхудожнього виховання учнів за умов інтеграції змісту мистецької освіти. Із нашого погляду, розробка й упровадження в освітній процес інтегративно-предметної моделі виконавської підготовки майбутніх учителів мистецтва, в основу якої покладено синтез мистецтв, внутрішньо-дисциплінарна та міждисциплінарна інтеграція в усіх видах освітньої діяльності (аудиторна, позааудиторна, самостійна та професійно-практична) сприятиме органічному входженню студентів в майбутню професію. Запропонованою дидактичною моделлю інструментально-виконавської підготовки вирішується завдання:

- оволодіння навичками виконавської інтерпретації творів на засадах українського фортепіанного мистецтва для усвідомлення майбутніми фахівцями належності до національних традицій, національної культури;
- стимулювання творчої самореалізації, самовдосконалення здобувачів освіти в процесі відтворення художніх образів фортепіанної музики вітчизняних композиторів;
- оволодіння необхідними навичками роботи над музичними творами завдяки запровадженню поліхудожнього принципу цілісного сприймання творів мистецтва;

– формування у здобувачів вищої освіти потреби до спілкування з творами різних видів мистецтва на основі розширення їхньої поліхудожньої компетентності;

– активізація музично-образної уяви, пізнавальних інтересів майбутніх фахівців завдяки ознайомленню їх із можливостями різних видів мистецтв у відображенні дійсності;

– формування мотивації до практичної діяльності з учнями на основі художньо-естетичного циклу за умов поліхудожнього виховання.

Отже, підвищення рівня виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва на засадах поліхудожнього підходу, посилення на виховний, розвивальний потенціал українського фортепіанного мистецтва озброює майбутніх фахівців цілим комплексом знань, умінь і навичок, що в процесі різних видів освітньої діяльності трансформуються у характеристики більш глибокого категоріального рівня, а саме: відбувається формування широкого спектра професійних компетенцій, у тому числі поліхудожньої. Вироблені майбутніми фахівцями в процесі освітньої діяльності професійні компетенції можуть у подальшому транспонуватися у їхню майбутню професійно-педагогічну діяльність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано : Москва : Музыка, 1971. 277 с.
2. Амонашвили Ш. А. Здравствуйте, дети! : пособие для учителя : Москва : Просвещение, 1983. 208 с., ил.
3. Апраксина О. Л. Методика музыкального воспитания в школе : Москва : Просвещение, 1983. 218 с.
4. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство : Ленинград : Изд. «Музыка», Ленинградское отделение, 1974. 337 с.
5. Василенко В. До питання про опікування сліпими і різними жебраками. *Киевская старина*. 1904. Т. 86. С. 5–129.
6. Доманицький В. Кобзарі і лірники Київської губернії. *Памятная книга Киевской губернии*. Київ, 1904. Отд. IV. С. 46–145.
7. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.
8. Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя : в двух томах. СПб, 1856. Т. 1. 704 с.
9. Кабалевский Д. Б. Воспитание ума и сердца : Москва : Просвещение, 1982. 192 с.
10. Калашник М. П. Музичний тезаурус композитора. Аспекти вивчення : монографія. Нац. акад. України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського. Харків : Мосякін В. М.; Київ : б. в., 2010. 251 с.
11. Капська А. Й. Педагогіка живого слова : Київ, 1997. 183 с.
12. Кияновська Л. Українська музична культура : навч. посіб. Львів : «Тріада плюс», 2008 178 с.
13. Клавір і клавірна музика на Україні середини XVII-першої чверті XIX століть в історичних та літературних матеріалах. Музична Харківщина :

зб. наук. праць колективу авторів Харків. ін-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського : Харків, 1992. 308 с.

14. Коджаспирова Г. М., Коджаспирова А. Ю. Словарь по педагогике (междисциплинарный). Москва : ИКЦ «МарТ»; Ростов на Дону : Изд. Центр «МарТ». 2005. 448 с.

15. Кононова О. В. До питання про становлення професійної музичної освіти в Харкові XVIII-XIX ст. : зб. наук. праць колективу авторів Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 1992. С. 172–189.

16. Корній Л. П. Історія української музики : підручник. Ч. 3 : XIX століття. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. 480 с.

17. Лещенко М. П. Зарубіжні технології підготовки учителів до естетичного виховання : монографія. 2-ге вид., доп. Київ : Гротеск, 1996. 192 с.

18. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм Київ, 1955. 87 с.

19. Масол Л. М. Методика навчання мистецтва у початковій школі : посібник для вчителів / Л. М. Масол, О. В. Гайдамака, Е. В. Белкіна, О. В. Калініченко, І. В. Руденко. Харків : Веста: Ранок, 2006. 256 с.

20. Мастера советской пианистической школы : очерки / под ред. А. Николаева ; Моск. ордена Ленина гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Кафедра истории пианизма и методики обучения игре на фортепиано. Москва : Музгиз, 1954. 230 с.

21. Миклашевський Й. М. Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII першої половини XIX ст. / Акад. наук Укр. РСР., Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1967. 160 с.

22. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста в 5-7 классах ДМШ. Киев : «Музична Україна», 1982. 86 с.

23. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога : Изд. 3. Москва : Музыка, 1967. 322 с.

24. Падалка Г. М. Учитель, музика, діти. Київ : Муз.Україна, 1982. 144 с.
25. Отич О. Педагогіка мистецтва у системі мистецьких субдисциплін педагогіки (порівняльний аналіз концептуальних засад). URL : <http://lib.iitta.gov.ua/706489/1/%D0%9E%D1%82%D0%B8%D1%87%20%D0%9E.pdf> (дата звернення : 23.08.2020)
26. Перельман Н. Е. В классе рояля. Короткое рассуждения : 2-е изд. Ленинград : Музыка ; Ленингр. отд-ние, 1975. 64 с.
27. Підласий І. П. Практична педагогіка або три технології : інтерактив. підруч. для пед. ринкової системи освіти. – Київ : Слово, 2006. 616 с.
28. Полонский В. М. Словарь по образованию и педагогике. Москва : Высшая школа, 2004. 512 с.
29. Психология музыкальной деятельности : Теория и практика: учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Д. К. Кирнарская, Н. И. Киященко, К. В. Тарасова и др.; под. ред. Г. М. Цыпина. Москва : Академия, 2003. 368 с.
30. Рейзенкінд Т. Й. Семантична модель як чинник оптимізації в контексті інтеграції до європейського освітнього простору / Т. Й. Рейзенкінд // Теоретичні питання культури, освіти та виховання : зб. наук. праць. Київ, 2008. № 35. С. 124–174.
31. Рейзенкінд Т. Й. Теоретико-методичні засади професійної підготовки майбутнього вчителя музики у вищих навчальних закладах : дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.04 / Ін-т пед. освіти і освіти дорослих АПН України. Київ, 2008. 198 с.
32. Руденко Н. Регіна Самійлівна Горовиць та її уроки. Київ: КДВМУ, 2001. 256 с.
33. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посібник / за ред. О. П. Рудницької. Київ, 2002. 270 с.
34. Смирнова-Россет А. О. Автобиография : (Неизданные материалы). подгот. к печ. Л. В. Крестова ; с предисл. Д. Д. Благого. Москва : Мир, 1931. 364 с.

35. Сухомлинський В. О. Серце віддаю дітям. Київ, 1984. 240 с.
36. Танько Т. П. Формування особистісно значущих якостей майбутнього вчителя музики. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : зб. наук. пр. / Київ. нац. лінгвіст. ун-т. Київ, 2008. 199 с.
37. Тышко С., Мамаев С. Странствия Глинки: комментарий к «Запискам». Київ, 2000. Ч. I. 88 с.
38. Філіпчук Г. Г. Музичне виховання особистості. *Мистецтво у розвитку особистості* : монографія / за ред. Н. Г. Ничкало. Чернівці : Зелена Буковина, 2006. 224 с.
39. Фортепианное искусство. История и современность : Межвуз. сб. науч. трудов. Санкт-Петербург : РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 159 с.
40. Формування поліхудожніх компетенцій майбутніх учителів музичного мистецтва : навч.-метод. посібник. Ч. I : На прикладі фортепіанного циклу «Дитячий альбом» П. Чайковського / С. В. Аржанухіна, Т. В. Бешапошникова, С. Я. Школьник, О. О. Цуранова ; Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради. Харків, 2017. 103 с.
41. Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність: навч.-метод. посібник. Дрогобич : ДДПУ імені Івана Франка, 2013. 100 с.
42. Хайруліна Ю. Поліхудожність як нова парадигма загальної мистецької освіти. *Науковий вісник МНУ ім. В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*. 2017. 2(57). С. 498–502.
43. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. Санкт-Петербург : Алтея, 1991. 320 с.
44. Черкашина Л. Українська «культура серця» в образах і символах національного фольклору. *Народна творчість та етнографія*. 2001. № 3. С. 48–53.
45. Шевчук В. Козацька держава: Етюди до історії українського державотворення. Київ : Абрис, 1995. 111 с.

46. Шеффер Т. В. Лев Ревуцький. Вид. 2-е. Київ : Муз. Україна, 1979. 52 с., іл.
47. Шеффер Т. В. Лев Ревуцький [1889-1977]. Київ : Муз. Україна, 1982. 61 с., ил.
48. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2-х т. / Ф. Шлегель ; вступ. статья, пер. с нем. Ю. Н. Попова. Москва: Искусство, 1983. Т. 1. 305 с.
49. Штелин Я. Я. Музыка и балет в России XVIII века. СПб. : Союз художников, 2002. 318 с.
50. Эккерман И.-П. Разговоры с Гёте. Москва : Художественная литература, 1981. 707 с.
51. Юсов Б. П. Взаимосвязь культурогенных факторов в формировании современного художественного мышления учителя образовательной области «Искусство». Москва : Компания Спутник+, 2004. 253 с.

Електронні ресурси:

1. Програми Нової української школи. URL : <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-dlya-pochatkovoyi-shkoli> (дата звернення 25.05.2020)
2. Навчальні програми для 5-9 класів. URL : <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-5-9-klas> (дата звернення 15.06.2020)
3. Підручники. Мистецтво. Музичне мистецтво. URL : <https://pidruchnyk.com.ua/> (дата звернення 01.06.2020)

ДОДАТКИ

Додаток А

Словник мистецьких термінів

Алегорія – одна з форм вираження відвернутого поняття крізь конкретний образ.

Анотація – коротка характеристика книги або статті.

Ансамбль (фр. Ensemble – разом) – єдине злагоджене ціле. У музиці – спільне злагоджене виконання музичного твору кількома учасниками.

Аналіз – розкладання, розчленування цілого на частини; метод наукового дослідження, що полягає в уявному чи фактичному розкладанні цілого на частини.

Античність – історія й культура Стародавньої Греції і Стародавнього Риму.

Архітектура – мистецтво створення будівель і споруд, які формують просторове середовище для життя й діяльності людей.

Асоціація (у мистецтві) – спосіб досягнення художньої виразності, заснований на визначенні зв'язку образів, що виникають при сприйнятті творів мистецтва з уявленнями, що зберігаються в пам'яті й закріплені в культурно-історичному досвіді людини.

Асоціативність (у мистецтві) – здатність співвідносити предмети і явища навколишнього світу, конструювати через уявлення їх нові зв'язки, зумовлені або подібністю або контрастом.

Вербальний (лат. verbum – слово) – словесний, мовний, усний.

Візуальний (лат. visualis – зоровий) – те, що сприймається зором.

Віртуоз – майстер, який досягнув у своїй роботі високої майстерності, вищої техніки виконання.

Види мистецтва – форми художньо-мистецької діяльності, що розрізняються способом утілення художнього змісту. Види мистецтва –

живопис, архітектура, література, музика, декоративно-прикладне мистецтво, скульптура, театр, кіно, хореографія, естрадно-циркове мистецтво.

Виразність – якість художнього твору, пов'язана з умінням художника загострити, підкреслити характерне в явищі, що зображується, сконцентрувати матеріал із метою посилення його дії на глядача, читача, слухача.

Вокальне мистецтво (спів) – найдавніший спосіб виконання музики, за якого її художній зміст передається голосом.

Гармонія (грецьк. harmonis – зв'язок, співзвучність, розмірність). В образотворчому мистецтві – фарби, лінії, складові пропорції; у музиці – одночасне звучання кількох співзвучних тонів.

Гімн (грец. hymnos – урочиста пісня) – урочистий музичний твір на слова символічно – програмного змісту, що передбачає величавий хоровий спів.

Гуманізм (від лат. humanus - людський) – сукупність ідей і поглядів, якими стверджується цінність людини незалежно від її суспільного положення і право особистості на вільний розвиток своїх творчих сил. У вузькому розумінні – соціокультурний і літературний рух епохи Відродження, що протистояв схоластиці та прагнув до відродження античного ідеалу краси.

Динаміка – (грецьк. – dynamicos – силовий) – зміна сили звучання в музичних творах.

Домінанта – головна ідея, основна ознака або найважливіша складова частина чого-небудь.

Еклектизм (у мистецтві) – формальне, механічне з'єднання різних стилів.

Емпатія – співпереживання, розуміння почуттів, які переживає інша людина, і відповідне виявлення своїх почуттів.

Жанр (від франц. genre – рід, вид) – 1) стійкий тип художнього твору, що історично склався. Наприклад, у музиці – симфонія, кантата; у літературі – роман, поема; у живопису – пейзаж, портрет, натюрморт, інтер'єр, сюжетна картина; 2) поняття «жанр» узагальнює ознаки, властиві групі творів якоїсь

епохи, нації або світового мистецтва в цілому. Наприклад, побутовий жанр, історичний, батальний.

Жанровий живопис – живописні твори, у яких відтворюються сцени повсякденного життя.

Живопис – вид образотворчого мистецтва, твори якого створюються за допомогою фарб, що наносяться на поверхню полотна, паперу тощо.

Ідеал естетичний – уявлення про прекрасне в природі, суспільстві, людині й мистецтві.

Інтеграція (за лат. Inegratio – відновлення) – об'єднання в ціле раніше ізольованих частин, процес зближення і зв'язку наук, що відбувається поряд з процесом їх диференціації.

Кантілена (лат. – cantilena – спів) – 1) співуча мелодія; 2) із кінця XVII ст. – пісня, твір із співучою мелодією.

Класичне мистецтво – загально визнане мистецтво, що надовго зберігає значення норми та зразка.

Кіномистецтво – вид мистецтва, у якому за допомогою кінознімання реальних, спеціально інсценованих, створених комп'ютерним способом чи засобами анімації події в художніх та художньо-документальних образах відтворюється авторське бачення певних явищ та навколишнього світу.

Компетенція (від лат. competere – прагну, відповідаю, підходжу) – коло питань, у яких індивід володіє пізнаннями та досвідом.

Композиція – побудова (структура) твору мистецтва, співвідношення його окремих частин, що становлять єдине ціле.

Комунікативність – здатність людини до діалогового спілкування.

Креативність – сукупність тих особливостей психіки, які забезпечують продуктивні перетворення у діяльності суб'єкта.

Кульмінація (лат. – culmen – вершина, найвища крапка) – змістова вершина кожної музичної фрази, яка збігається з наголошеним складом найважливішого за змістом слова, речення з логічним наголосом.

Культура – сукупність матеріальних і духовних цінностей, створених людством протягом його історії; рівень розвитку суспільства в певну епоху.

Літопис – вид оповідної літератури Стародавньої Русі, послідовні записи подій.

Лірика – рід літератури, предметом відображення якого є зміст внутрішнього життя, власне "Я" поета.

Література – вид мистецтва, що ґрунтується на словесній творчості, специфічний спосіб художнього пізнання світу. Види літератури: епос, лірика, драма.

Мелодія (грецьк. – melodia – пісня, спів) – музична думка, викладена в одному голосі.

Ментальність (від лат. mentalis – розумовий, духовний, психічний) – спосіб мислення, склад розуму, загальний духовний настрій людини, групи.

Метод художньої творчості – історично певний спосіб створення художніх творів, спрямованість творчих устремлінь, художнього мислення, уяви.

Мистецтво – одна з форм суспільної свідомості, віддзеркалення дійсності в художніх образах, естетичне освоєння світу, творчість за законами краси.

Мистецтвознавство – комплекс наук, що вивчають мистецтво, художню культуру в цілому, окремі види мистецтва, закономірності розвитку мистецтва, художню мову; складається з теорії мистецтва, історії мистецтва й художньої критики.

Мініатюра (в образотворчому мистецтві) – живописний твір малого формату й тонкої роботи; малюнок, що прикрашає рукопис або полегшує його читання акцентуванням окремих місць.

Міф – утілене в образній формі уявлення людини про себе, світ, його походження й устрій.

Мотив (лат. – moveo – рухаю) – 1) найменша частина мелодії, що має виразний музичний зміст; 2) група нот, об'єднана одним акцентом.

Музика – вид мистецтва, суть якого полягає у віддзеркаленні життя, утіленні ідей і відчуттів людини в музичних образах.

Музичний жанр (франц. – genre – рід, тип, манера) – різновиди музичних творів, що характеризуються різними ознаками (змістом, структурою, засобами виразності, особливостями виконання, складом виконавців тощо).

Мова мистецтва – прийоми й засоби створення художнього образу.

Нюанс (франц. – nuance – відтінок) – відтінок у динаміці, темпі, засобах видобування звуку, який посилює художньо-емоційну виразність твору.

Образ – форма художнього відображення дійсності в мистецтві. В образотворчому мистецтві образ є чуттєво-конкретним, наочним вираженням ідеї. У музиці це узагальнене відображення явищ дійсності й духовного світу людини. Музичний образ є головним носієм ідейно-художнього змісту твору.

Образотворче мистецтво – мистецтво, що створює відчутне й наочне зображення світу в просторі або на площині. До образотворчого мистецтва відносять живопис, скульптуру, графіку, монументальне й декоративно-прикладне мистецтво.

Пісня – 1. Словесно-музичний твір, призначений для співу.
2. Невеликий ліричний вірш, поетичний твір, написаний у музично-поетичному стилі.

Поліфонія – вид багатоголосся, що полягає в одночасному поєднанні двох і більше самостійних мелодій.

Поліхудожнє виховання – особистісно зорієнтоване планомірне залучення учнів до різних видів мистецтв у їх взаємодії, результатом якого є формування комплексу естетичних властивостей особистості, поліхудожньої свідомості та здатності до поліхудожньої діяльності, що забезпечують готовність до художньо-творчої самореалізації й художньо-естетичного самовдосконалення.

Поліхудожня свідомість особистості – сукупність міждисциплінарних знань і уявлень про особливості різних видів мистецтва та їх взаємодію в багатогранному культурному просторі.

Поліхудожня діяльність – залучення особистості в різновиди індивідуальної й колективної творчості на основі багатоманітних форм мистецької взаємодії, що стимулює виявлення здатності бути естетично виразним і компетентним.

Поліхудожні компетенції – комплекс уявлень про взаємодію мистецтв, досвід поліхудожньої проектної діяльності, емоційно-ціннісне ставлення до різних видів мистецтв, здатність до вираження художнього образу крізь різні сенсорні системи, володіння методикою поліхудожньої діяльності та її рефлексією.

Реалізм (у мистецтві) – правдиве зображення дійсності; напрям у літературі та мистецтві.

Репродукція – відтворене за допомогою друку зображення – малюнок, картина тощо.

Ритм – чергування будь-яких елементів, сильних і слабких, наголошених і ненаголошених (звукових, мовних тощо), що відбувається з певною послідовністю.

Романський стиль – художній стиль у мистецтві Західної Європи X-XII ст.

Світогляд – система поглядів на світ і місце людини в ньому, ставлення людей до навколишньої дійсності та до самих себе, а також ідеали, принципи пізнання й діяльності.

Символ (у мистецтві) – умовне зображення, знак, художній образ, наділені значенням, який виходить за межі і позначає відмінності.

Синтез мистецтв – об'єднання, поєднання різних видів мистецтва або окремих елементів у межах одного виду, що має естетичний вплив.

Сінестезія у психології – продукування сенсорної реакції одного з органів чуттів, що стимулює інший орган чуттів.

Смак естетичний – здібність особи до соціально-психологічного оцінювання предметів, явищ із погляду їх естетичних якостей.

Спосіб звуковедення – 1) легато (іт. – legato – плавно, зв’язно) – зв’язне виконання звуків; 2) нон легато (іт. – non legato – незв’язно) – незв’язне виконання звуків; 3) стакато (іт. – staccato – відривчасто) – грати відривно.

Сприйняття – безпосереднє віддзеркалення предметів і явищ реальної дійсності органами чуття людини.

Стиль художній – історична система художньо-образних засобів і прийомів художньої творчості, що склалася, стійка спільність образотворчих прийомів у літературі й мистецтві певного часу або напряму (античний стиль, готичний тощо).

Сюжет – послідовність і зв’язок опису подій у творах літератури; в образотворчому мистецтві – предмет зображення.

Танець – вид мистецтва, який передбачає передачу образності та характеру музики, за допомогою рухів та пластики.

Театр – вид мистецтва, особливістю якого є художнє віддзеркалення явищ життя за допомогою драматичної дії, що виникає в процесі гри акторів перед глядачами; як вид мистецтва театр має синкретичну природу.

Тезаурус – сукупність понять із окремої науки, що накопичується людиною.

Темп – (лат. – tempus – час) – швидкість руху музичного твору.

Традиції – художні звичаї, ритуали, сюжети, прийоми художньої творчості, що історично склалися й передаються з покоління в покоління.

Фактура (лат. – facturo – обробка, побудова) – склад, побудова музичної тканини, сукупність її елементів.

Фольклор – твори усної народної творчості (билини, казки, прислів’я, пісні).

Форма художнього твору – організація, будова, структура, спосіб існування художнього твору.

Хореографія – 1. Мистецтво створення танцю й танцювальних вистав; 2. Запис рухів танцю за допомогою системи умовних знаків.

Художнє сприйняття – вид художньої діяльності, що супроводжується естетичними переживаннями й асоціативними уявленнями.

Художній зміст – життєвий матеріал, покладений в основу мистецького твору, та особливості його ідейно-естетичного осмислення.

Художня картина світу – історико-культурний досвід людства у сфері мистецтва, а також конкретно-чуттєве й водночас узагальнене досягнення художніх цінностей певної епохи.

Художня культура – сукупність процесів і явищ духовно-практичної діяльності зі створення, розповсюдження, освоєння витворів мистецтва або матеріальних предметів, що мають естетичну цінність.

Художня мова – сукупність історично усталених виразних засобів, специфічних для кожного виду мистецтва.

Художня спадкоємність – закономірний зв'язок між художніми явищами минулого й теперішнього, між різними етапами або ступенями розвитку художньої культури.

Художня спадщина – усе історичне накопичення в культурі, створене в попередні епохи, художні цінності минулого, що мають загальнонаціональне або загальнолюдське значення.

Художня форма – оформлення художнього змісту твору за допомогою відповідних задуму митця зображально-виразальних засобів.

Художня цінність – видатна значущість творів мистецтва для людини, суспільства в цілому, для історії світового мистецтва.

Цілісність (у мистецтві) – внутрішня єдність предмета або явища, його відносна незалежність від навколишнього середовища.

Ціннісні орієнтації – вибіркова, відносно стійка спрямованість інтересів і потреб особистості, зорієнтованих на певні соціальні цінності.

Шедевр – досконалий витвір мистецтва; вище досягнення майстерності.

Біографічні відомості композиторів**МИКОЛА ЛИСЕНКО****(1842-1912)**

Микола Лисенко народився 22 березня 1842 р. в селі Гриньках Полтавської губернії, де його сім'я мала маєток. Він походив із дворянської родини. Батько, Віталій Романович, який належав до славного козацького роду, був офіцером, мати – виховувалась у Смольному інституті в Петербурзі. На розвиток Лисенка великий вплив мав його дядько – Андрій Романович, який ознайомив його з творчістю Тараса Шевченка, багато часу присвячував ознайомленню хлопчика з українськими народними піснями, які сам гарно співав. Загальну освіту М. Лисенко здобував у навчальних закладах великих міст: спочатку в Київському приватному пансіоні Бодуена, потім в харківській гімназії, а з 1859 р. – розпочав навчання в Харківському університеті, де викладав один із його родичів. Паралельно він продовжував займатися музикою в кращих викладачів міста, серед яких чех У. Вільчек. Саме він ознайомив свого учня з творчістю найвидатніших романтиків ХІХ ст. – Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, музику яких майбутній композитор полюбив на все життя.

Після першого курсу М. Лисенко перевівся до Київського університету, щоби жити разом із батьками, які теж переїхали до Києва. І хоча навчання забирало багато часу, він усе ж устигав серйозно займатися музикою, грати на фортепіано, відвідувати концерти та оперні вистави, а найголовніше – під час літніх канікул їздити по селах та збирати й записувати народні пісні. Цю діяльність він розпочав іще в Харкові й уже після першого курсу університету здійснив такі поїздки по селах Полтавщини та Київщини. Фольклористична діяльність відтоді посідатиме важливе місце в колі інтересів класика української музики. У Києві композитор із головою поринув у суспільно-

культурну діяльність. У концертах, які організовують київські студенти, М. Лисенко часто виступав як піаніст-соліст, акомпаніатор, керував хорами.

На роки навчання в університеті припадали і його перші композиторські спроби. Чільне місце в них посідають обробки українських народних пісень. Музично-громадська діяльність не завадила композиторові успішно завершити курс навчання на природничому факультеті Київського університету і навіть захистити дисертацію 1864 р. Проте своє майбутнє він пов'язував тільки з музикою, тому вирішив здобути ґрунтовну фахову освіту й обрав для цього одну з найкращих тогочасних консерваторій Європи – Лейпцизьку.

1867 р. розпочалося навчання композитора в Лейпцигу. Він здобував освіту одразу за двома спеціальностями – як піаніст і як композитор; до того ж йому пощастило потрапити до найкращих педагогів – Карла Рейнеке і Теодора Венцеля. Він досягав блискучих успіхів як піаніст, а водночас укрαι серйозно займався композицією. Талановитий виконавець Микола Лисенко виступав з клавiрабендами: у Німеччині (м. Лейпциг), у Чехії (м. Прага), в Україні, де виконував не тільки твори улюблених композиторів-романтиків Р. Шумана і Ф. Шопена, а і свої власні.

Серед фортепіанної спадщини М. Лисенка – фортепіанні мініатюри, полонези, вальси, мазурки, марші на теми козацьких пісень («Кубанський марш», «Запорізькій марш», «Обозний марш»), перша рапсодія на українські теми, друга рапсодія з назвою «Думка-шумка», «Героїчне скерцо», цикли п'єс, фортепіанна «Сюїта старовинних танців», де він спирається на мелодії українських народних пісень найрізноманітнішого характеру та призначення: ліричні, історичні, жартівливі, козацькі тощо. Зокрема, у фортепіанній сюїті – використані мелодія романсу «Сонце низенько», ліричної пісні «Мало-помалу, братику, грай», жартівливо-танцювальних пісень – «Ой запив козак, запив» та «Гоп, мої гречаники».

Повернувшись 1869 р. до Києва, М. Лисенко розпочав бурхливу концертну, диригентську, фольклористичну, громадську, а насамперед творчу діяльність. Прагнучи вдосконалитись у музично-сценічному жанрі, М. Лисенко

вирішив узяти кілька уроків у найбільш відомого російського педагога та оперного композитора М. Римського-Корсакова – професора Петербурзької консерваторії. Тож виїхав на деякий час до столиці російської імперії. У Петербурзі Микола Лисенко багато працював: тут було написано Першу рапсодію на українські теми, підготовлений збірник дитячих пісень та ігор «Молодощі».

1876 р. композитор повернувся до Києва, де розпочався найбільш плідний, і разом із тим, найскладніший період його життя. Виданий 1876 р. в німецькому місці Ємську царем Олександром II указ про повну заборону української мови в усіх друкованих виданнях, театральних виставах, пресі, офіційних установах поставив вітчизняних діячів у вельмискрутні умови. Та М. Лисенко, як і його однодумці – М. Драгоманов, П. Куліш, М. Старицький та інші – не відмовилися від рідної мови і не склали зброї. У цей період композитор інтенсивно працював над творами з циклу «Музика до «Кобзаря», кантати-поєми «Б'ють пороги», «На вічну пам'ять Котляревському» тощо.

Тим часом над головою М. Лисенка нависли хмари. В атмосфері переслідування української культури, за власну активну національно-громадську позицію, він потрапив до лав неблагонадійних. Переслідували не лише самого Миколу Віталійовича, а й усю його родину. Можна лише дивуватися силі волі, працездатності й наполегливості композитора, який за таких несприятливих умов, будучи постійно під наглядом, устигав не лише різнобічно творити, а й виступати з концертами, працювати з хорами, писати теоретичні праці, проводити заняття з учнями, займатися суспільними справами та дбати про свою чималу родину.

1903 р. українська та світова громадськість урочисто відзначала 35-річчя творчої діяльності композитора. На кошти, отримані від ювілейних концертів, Лисенко заснував музично-драматичну школу в Києві, де навчалася ціла плеяда пізніше відомих музикантів, серед них – композитори Л. Ревуцький, О. Кошиць, К. Стеценко.

Помер М. Лисенко 6 листопада 1912 р. Провести його в останню путь зібралися десятки тисяч киян, із багатьох міст України спеціально їхали делегації. На цю подію відгукнулася преса всього світу, помістивши некрологи в часописах і газетах.

ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ

(1888-1963)

Уявлення про українську музикальну культуру було б неповним, якщо не згадати яскравої постаті Василя Барвінського. Він походив із славного старовинного роду Барвінських, що дав Україні відомих учених, драматургів, медиків, громадських діячів. Олександр Барвінський (батько композитора) знаний громадсько-культурний і суспільно-політичний діяч ХІХ ст., один із засновників Наукового товариства ім. Т. Шевченка, посол австрійського сейму, міністр освіти та віросповідань ЗУНР, автор підручників із історії та літератури, букварів, читанок, етнограф, матеріали якого публікувалися в Парижі.

Успадковуючи та продовжуючи велетенську амплітуду національного й духовного чину батька, свій музичний дар Василь успадкував від матері – Євгенії Любович – високоосвіченої жінки, піаністки (випускниця Кароля Мікулі – учня Шопена), малярки, поетки, диригентки багатьох хорів.

В. Барвінський належить до тих численних українських митців, які були знані й у США, і в усій Європі, і навіть, – далекій Японії, але довго замовчувались у себе на Батьківщині через несправедливі репресії.

В. Барвінський народився 20 лютого 1888 р. в Тернополі. Незабаром після народження сина батько став послом австрійського сейму, тож сім'я змушена була переїхати до Львова, де й минули дитинство та юність Василя.

Музичну освіту В. Барвінський здобув у консерваторії Галицького музичного товариства – найстарішої консерваторії в Україні, заснованій 1854 р. Він займався у високопрофесійного музиканта й педагога Вілема Курца

(чеського піаніста, який у перших десятиріччях ХХ ст., після повернення до Праги, став ректором Празької консерваторії). Незаперечним аргументом у виборі професії музиканта стала для Барвінського порада М. Лисенка, який неодноразово гостював у домі Барвінських.

За порадою свого вчителя Курца 1905 р. композитор вирушив із метою продовжувати подальше музичне навчання до Праги, що тоді по праву вважалась однією з престижних художніх столиць Європи. Знання з композиції Барвінський здобував у відомого педагога й митця В. Новака, фортепіано продовжує опановувати під керівництвом свого колишнього педагога у Львові Курца, який переїхав до плідного міста, і у професора Якоба Тольдфельда. Державні іспити Барвінський успішно складав 1911 р., й залишився у Празі ще до 1915 р.

Уже в період навчання розпочалась активна композиторська та виконавська діяльність Барвінського. Одним із перших В. Барвінський ознайомив чутливу чеську публіку з фортепіанними композиціями українських авторів, показав і свої твори, що викликали схвальні відгуки прискіпливих критиків і гарну оцінку в пресі. Саме в той період композитор створив численні фортепіанні опуси, серед яких увагу привернули соната до-дієз мажор, цикл «Любов», п'ять прелюдій, «Сюїта на українські народні теми».

Активно концертуючи як молодий піаніст, беручи участь у численних престижних концертах, де виступав як соліст, акомпаніатор, ансамбліст, Барвінський, єдиний серед багатьох учасників фортепіанного огляду в Празі 1908 р. був відзначений масивною срібною лірою; саме його було обрано для днів представництва чеської музики в Голландії.

Після закінчення Школи вищої майстерності в Празькій консерваторії перед ним відкривався шлях до гарної європейської музичної кар'єри. Він концертував сам, твори молодого композитора друкувалися в престижних видавництвах, виконувались у концертах. Але в zenіті популярності та європейської слави Барвінський повернувся до Львова 1915 р, де очолив Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка, обіймаючи цю посаду впродовж 33 років,

розгортаючи велетенську педагогічну й концертну творчу діяльність. Після перемоги на конкурсі сучасної музики в США за обробки двох пісень для голосу, скрипки і фортепіано «Пошетів би на край світу» та «Не піду я за Яська», він виборв першу премію й отримав замовлення на твір-презентацію української музики для іншого континенту. Так виник цикл вишуканих фортепіанних мініатюр «38 обробок українських народних пісень для фортепіано», виданий у США 1928 р. Унікальним залишається донині фортепіанний цикл «Колядки та щедрівки», окрасою українського педагогічного репертуару став дитячий цикл для фортепіано «Наше сонечко грає на фортепіано», виданий шістьма мовами.

Доля В. Барвінського встелена терням. Після німецької окупації, вистоявши за нелегких умов композитор продовжував самовіддано працювати за нового політичного режиму – радянської влади. Будучи депутатом, В. Барвінський підтримував багатьох викладачів й студентів, виступав із захистом репресованих, безстрашно приймав дітей «ворогів народу» на навчання до консерваторії.

Чесність, принциповість і велика правдивість композитора не могли не викликати конфлікту з новою владою. 1948 р. за безпідставним доносом, В. Барвінського було заарештовано й разом з дружиною вислано в мордовські табори, де вони провели жахливих десять років. Актом безглузлого варварства було спалення на подвір'ї консерваторії всіх рукописів його нот.

Здавалось, у вогні назавжди загинули безцінні творіння талановитого композитора. Однак завдяки його учням, прихильникам його творчості вдалось повернути до життя музику В. Барвінського, решта творів зліталися звідусіль: переховані в архівах відомих виконавців різних країн і континентів, частину творів відновив по пам'яті сам композитор, повернувшись із заслання 1958 р. Лише 5 років після заслання судилося прожити композиторові. Усім своїм життям, творчістю і людяністю В. Барвінський є взірцем благородної людини, чесною та сміливою, сповненою сили волі й відваги.

Відомості про композиторів***Заремба Владислав Іванович***

(1833-1902)

Український композитор, піаніст, педагог. Народився в Дунаєвцях на Поділлі. Займався у братів Коцєпінських в місті Кам'янець-Подільському. Серед творів В. Заремби є фортепіанні обробки українських народних пісень, написав понад 30 пісень на слова Т. Шевченка, романси на тексти польських авторів, збірник п'єс для фортепіано «Маленький Падєревський», уклав збірник творів польських композиторів для фортепіано та співу.

Колєсса Микола Філарєтович

(1903-2006)

Український композитор, закінчив Празьку консерваторію по класу композиції В. Новака, філософський факультет Празького університету. Заслужений діяч мистецтв УРСР, лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка, професор, диригент. Для фортепіано написані цикл мініатюр «Дрібнички», сюїту «Пасакалія, скерцо і fuga», сюїту «Картинки Гуцульщини», «Три коломийки», прелюди «Фантастичний», «Осінній» «Гуцульський», Сонату «Кроками Довбуша» тощо. У фортепіанній музиці композитора втілені образи, пов'язані з гуцульськими казками, народними легендами й переказами. Микола Колєсса приділяв велику увагу створенню звукового колориту, співзвучного мальовничій природі Карпат, а також неповторної стихії танцю як символу безперервного плину життя, що найяскравіше виражає характер і темперамент карпатських субетносів.

Орфеев Серафим Дмитрович

(1904-1974)

Український композитор, педагог, громадський діяч, музикознавець; зробив значний внесок у становлення й розвиток музичної культури на півдні України. Закінчив Воронежський музичний технікум (1928) по класу контрабаса й Одеський музично-драматичний інститут по класу композиції у П. Молчанова. Був членом правління Одеської організації Спілки композиторів України, ректором Одеської консерваторії (1951-1962). Представник першого покоління українських радянських музикантів, увійшов в історію української музики як майстер хорового письма й камерно-інструментальної музики.

Сасько Генадій Михайлович

(1946)

Закінчив Київську консерваторію 1971 р. по класу Л. Колодуба. Київський композитор; для фортепіано написано Інвенції (1967), Соната (1970), Фантазія (1978), «Відгомін століть» (1982), фортепіанний цикл п'єс «Мозаїка» (1983).

Цикл «Відгомін століть» (1982), присвячений 1500-річчю Києва, є важливим кроком на шляху до вироблення власної манери звукопису. Усі твори об'єднані спільною інтонаційністю. Автор успішно продовжує пошук нових прийомів і засобів поєднання архаїчних мелодичних елементів і здобутків сучасної композиторської техніки. Усі п'єси розгортаються у змінному розмірі, що також походить від народної музики.

Степовий Яків Степанович

(1883-1921)

Український композитор, музично-суспільний діяч. Закінчив Петербурзьку консерваторію. По класу композиції займався у М. Римського-Корсакова та А. Лядова. виступав зі статтями в московському журналі

«Музика» та в «Російській музичній газеті». 1917-1919 рр. викладав музично-теоретичні предмети в Київській консерваторії. Основний вид творчості – пісня. Створив цикли романсів «Барвінки» на слова українських поетів, «Пісні настрою» на слова О.Олеся, романси на тексти Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Рильського та ін. Збирав й обробляв багато українських пісень. Вони зібрані у збірниках: «Проліски», «Малим дітлахам», «5 шкільних хорів», «Кобзар». Для фортепіано ним написано одночасну сонату, «Прелюд пам'яті Т. Шевченка», обробки українських пісень та інші твори.

Щуровський Юрій Сергійович

(1927-1996)

Український композитор. Закінчив композиторський факультет Київської консерваторії по класу Б. Лятошинського. Автор вокально-симфонічних творів, балету «Пісня про дружбу», камерно-інструментальної музики, хорів, романсів, творів для дітей. Для фортепіано написав збірники п'єс для дітей: «Райдуга», «Фортепіанні твори для дітей», «Калейдоскоп», 10 маленьких прелюдій і фуг, багато окремих творів.

Модель інтегрованого заняття поліхудожнього спрямування³

Тема. Ю. Щуровський. Варіації на тему української народної пісні «Ой, є в лісі калина».

Мета: виховання поліхудожньої свідомості та здатності до поліхудожньої діяльності, поліхудожнього виховання.

Завдання: ознайомити здобувача освіти з твором за допомогою використання жанрових зіставлень у різних видах мистецтва.

Очікувані результати: удосконалення навичок роботи над музичним твором завдяки запровадженню поліхудожнього принципу цілісного сприймання творів мистецтва.

Інтеграційні компоненти: усна народна творчість, декоративно-орнаментальне народне малярство, музичний фольклор, професійне вокальне мистецтво.

Обладнання та матеріали: фортепіано, наочні та технічні засоби.

Пеебіг заняття:

Музичний компонент

Виконання фортепіанний твір Ю. Щуровський. Варіації на тему української народної пісні «Ой, є в лісі калина».

Прослуховування пісні «Ой, є в лісі калина»⁴.

Вербальний та візуальний компоненти

Звернення композитора до української народної пісні «Ой, є в лісі калина» є не випадковим. Калина завжди співіснувала не тільки в побуті, а й у духовному житті українців поряд із криницею, хустиною, вишиванкою, тобто з поконівку вона виконувала функцію родинного оберегу українців. Образ калини, яка має надзвичайно красиву неначе нерукотворну форму завжди був символом рідного краю, батьківської хати, власної домівки. Прикладом «тотемного» значення калини є використання її в інших ритуальних атрибутах

³ Розробники моделі С.В. Аржанухіна, О.О. Цуранова.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=pKc1QE-cH4M>

українців. Так, святковою прикрасою із давніх-давен був у нашого народу різдвяний вінок⁵.

Традиція прикрашати двері домівки різдвяним вінком існує в багатьох країнах. В українського народу різдвяний вінок виконує не тільки декоративну функцію, а й вважається особливим ритуальним атрибутом, який виготовляли за 4 тижні до Різдва. Його кругла форма символізує завершення старого року, закінчення одного етапу в житті й початок нового. Він вважається родинним оберегом, який приносить достаток і добробут. Саме грона калини, грона горобини були обов'язковою основою в різдвяному віночку українців.

Споконвіків калина була й весільним атрибутом. Батьки, у яких була дівка на виданні, вивішували пучечки калини під стріхами дворових споруд, тим самим запрошуючи до господи старостів. Після заручин починалися приготування до весілля. Окрім усього, готували віночки для нареченої⁶. Із чого їх виготовляли, можемо дізнатися з української народної пісні «У долину, дружечки, в долину», де є наступні строки:

В долину, дружечки,
в долину по червону ю калину,
по хрещатенький барвінок
молодій Оксані на вінок».

Різдвяні та весільні віночки

Ознакою творчої сили калини для нашого народу як етнічного оберегу, є те, що, якраз, із її кущів, нарізавши гнучкі віття, виготовляли дитячі колиски, бо вважали, якщо дитина виросте в калиновій колісці, то вона вбере в себе все найкраще, чим володіє рід: красу та співучість, працьовитість і здоров'я. Тут калина є символом незнищенності нації, а нам дає привід поради: чи не тому ми такі співучі, що в калинових колісках виколисані? У пісні співається: «На калині мене мати колисала...»⁷.

⁵ <https://dyvys.info/2019/10/06/istoriya-ukrayinskogo-vinka-vydy-ta-shho-symvolizuye/>.

⁶ <https://life.pravda.com.ua/culture/2015/01/20/188035/>.

⁷ <https://vseosvita.ua/library/embed/01000kmi-ecfb.docx.html>.

Широко оспівана калина в усній народній творчості: у легендах, повір'ях, українських народних казках, прислів'ях, приказках. В українському фольклорі образ калини – це образ і Батьківщини, і дівчини, і дитини. Можна згадати такі відомі прислів'я: «Без верби й калини нема України» (Батьківщина), «Дівчина – як у лузі калина», «Вибери собі дівку, як калинову гілку» (асоціація з образом дівчини), а ще й загадки: «І не дівка, а червоні стрічки носить», «Сидить півень на яворі, звисив ноги криваві» тощо.

Існує легенда, у якій розповідається про сміливих дівчат-полянок, які заводили військо бусурманське в дрімучі лісові нетрі, показуючи їм невірні шляхи-дороги. Роззлючені воїни, звичайно ж, цих дівчат убивали, але й самі гинули. А дівоча кров проростала калиновими кущами. Тож, мабуть, не випадково й в усній народній творчості, і в народно-пісенному мистецтві калина насамперед, уособлює в собі жіночий образ, часом ніжний і щасливий, часом сумний і невеселий, і з печаллю й тугою через якусь причину. Усе життя жінки: її дівочість, недоторканість, кохання, заміжжя, радість і горе віднаходить своє відображення в українській пісенній творчості про калину.

В українських народних піснях існує багато прикладів, у яких образ української дівчини асоціюється з калиною. Калина найчастіше символізувала жіночу красу. Зазвичай, про дівочу вроду говорили: «Красна на вроду, як калина». Жіноча доля й калина у свідомості українців нероздільні, нерозлучні й невід'ємні, доповнюють одна одну, утворюючи єдине ціле:

Одна половина – червона калина,

Друга половина – молода дівчина.

Українці й досі впевнені, що калина – не звичайний кущ, а магічний, любовний, бо поєднує любов двох сердець, тому й зернятко у неї має форму сердечка.

Мабуть, не завжди щасливою була жіноча доля українок, бо вони часто співали сумні пісні. Іще й донині, зібравшись усім родом до купи на свята, старші жінки обов'язково затягують мотив якоїсь давньої сумної пісні про безталанне заміжжя (прикл: у.н.п. «Чи я в лузі не калина була»),

про трагічні козацькі походи (прикл: у.н.п. «Стоїть явір над водою»), про драматичне нерозділене кохання (прикл: у.н.п. «Калино-малино, чого в лузі стоїш»), про тяжку сирітську долю (прикл: у.н.п. «Та повій, вітре, із яру»). І в усіх піснях тужливо згадується калина, іноді разом із криницею як свідком та суддею тих драматичних подій.

У давнину, коли гинув на війні чи в дорозі козак або чумак, сільські дівчата тієї місцевості, де трапилась біда, за свій святий обов'язок уважали потребу посадити на його могилі кущ калини, тим самим, жаліючи покійника та співчуваючи його родині. У цьому випадку кущ калини символізував ідею безперервності людського життя й надію на безсмертя людини через продовження роду в дітях того, хто відійшов у вічність. Прикладом може бути українська народна пісня «Ой, у полі криниченька», де є такі слова:

Насипали над чумаком

Та високою могилу,

Ой посадили та в головоньках

Та червону ю калину.

Отже, калина тісно пов'язана з мистецькою культурою Запорізької Січі.

Один із визнаних українських брендів – Петриківський розпис – є найвідомішим прикладом українського декоративно-орнаментального народного малярства. Петриківський орнамент має багатовікову традицію. Виник він і дістав свою назву від села Петриківка, що на Дніпропетровщині. Село Петриківка було засноване 1772 р.

З давніх-давен жителі того села стали прикрашати свої хати красивими малюнками. Оздоблювали стіни мальовничими квітами, травичкою, ягодами. Казкові квіти, гілки калини розквітали по стінах побілених хат, на стінах у середині хати, навколо вікон, навколо печі. Основними елементами петриківських орнаментів були квітки, ягоди, травичка. Петриківський розпис має статус усесвітньої нематеріальної спадщини ЮНЕСКО.

Калина – символ українського народу, самої України. Дуже часто її зображення трапляється в Петриківському малюванні. Не один майстер

«Петриківки» не оминув у своїй творчості калинової гілочки. У петриківському розписі досить багато різноманітних прийомів і засобів малювання. Із-поміж таких – тикання калинки власним пальцем. Справжньою калинкою вважається та, у якій залишився відбиток пальця майстра⁸.

Не оминули увагою образ калини поети, письменники, композитори та живописці. Чимало поетів звертались у своїй творчості до образу калини. У вірші Павла Тичини, присвяченому Божій Матері «Мадонна моя» поет порівнює Матір Божу з калиною, там є такі рядки:

Вже славлять, співають

Нове ім'я. (Ave, Maria, Калино моя!)

Вірш Т. Шевченка «Зацвіла в долині» інтегрувався у музичне мистецтво завдяки створенню А. Филипенком пісні на цей вірш. У цій пісні образ дівчини порівнюється з червоною калиною: «Зацвіла в долині червона калина, ніби засміялась дівчина-дитина».

Українська народна пісня «Ой, є в лісі калина», якою скористався у варіаціях Ю. Щуровський жартівливого характеру. У ній ідеться про веселу дівчину, яка ламає калину та збирає її в пучечки, приспівуючи «Калина, калина, Комарики, дзюбрики, калина». Здобувач освіти повинен знати, що пісня «Ой, є в лісі калина» – твір, що вивчається за програмою «Музичне мистецтво» у ЗЗСО⁹ у 1-у класі, у якості додаткового матеріалу для виконання, під час вивчення Теми 1. «Про що розповідає музика».

⁸ Зображення петриківського розпису – <https://ostrohcastle.com.ua/petrykivskij-rozpys-v-ostrozkij-zbirsi/>.

⁹ «Музичне мистецтво 1-4 кл.» (авт. Л. Хлебникова, Л. Дорогань, І. Івахно, Л. Кондратова, О. Корнілова, О. Лобова (розроблення варіативного матеріалу), Н. Міщенко.

Навчальне видання

**Аржанухіна Світлана Василівна
Цуранова Оксана Олексіївна
Перцова Олена Вікторівна
Краснощок Катерина Юріївна**

**ПОЛІХУДОЖНІСТЬ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ПІДГОВЦІ
МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Навчально-методичний посібник

Редактор Лигус О.Ф.