**Міністерство освіти і науки України**

**Департамент науки і освіти**

**Харківської обласної державної адміністрації**

**Харківський коледж**

**Комунального закладу**

**«Харківська гуманітарно-педагогічна академія»**

**Харківської обласної ради**

**ЦУРАНОВА О. О.**

**ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ**

**МАТЕРІАЛИ УЗАГАЛЬНЕНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО ДОСВІДУ**

**Харків**

**2018**

**УДК 378.011.3-051:78.07(078)**

**Ц 87**

Автор:

Цуранова О. О. – кандидат мистецтвознавства, доцент, спеціаліст вищої кваліфікаційної категорії, завідувач кафедри фортепіано Харківського коледжу Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради.

Рецензенти:

**Александрова О. О.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, викладач-методист, завідувач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківського коледжу Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради.

**Єпіфанова О. П.** – вчитель музичного мистецтва вищої кваліфікаційної категорії Харківської загальноосвітньої школи I-IIIступенів № 52 Харківської міської ради Харківської області.

**Експерт:**

**Дмитренко К. А.,** керівник навчально-методичного відділу Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради.

|  |  |
| --- | --- |
| **Ц 87** | **Цуранова О.О.** Формування професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі інструментально-виконавської підготовки : матеріали узагальненого пед. досвіду роботи / О. О. Цуранова. – Харків, 2018. ‒ 197 с. |

Матеріали узагальненого педагогічного досвіду викладача професійно орієнтованих дисциплін Цуранової О.О. висвітлюють шляхи формування фахової компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва засобами удосконалення їх інструментально-виконавської майстерності. У роботі простежуються актуальність, теоретичне обґрунтування теми досвіду, а також його результативність та практичне значення.

Набуті знання і навички автора найбільш яскраво були впроваджені при підготовці і проведенні низки тематичних поза аудиторних заходів на різні мистецькі теми з метою формування професійної інструментально-виконавської компетенції у студентів як майбутніх учителів музичного мистецтва. Досвід містить приклади реалізації такого підходу у вигляді добірки відповідних навчально-методичних матеріалів.

Представлені матеріали можуть бути використані викладачами закладів вищої освіти

I-II рівнів акредитації для збагачення власного педагогічного досвіду. Визначено доцільність та ефективність використання розроблених матеріалів у освітньому процесі.

**УДК 378.011.3-051:78.07(078)**

*Затверджено науково-методичною радою*

*Комунального закладу*

*«Харківська гуманітарно-педагогічна академія»*

*Харківської обласної ради*

*Протокол № 5 від 03.03.2018 р.*

*Голова науково-методичної ради\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ А.А. Харківська*

**© Харків, КЗ «ХГПА» ХОР**

**©ЦурановаО.О.**

ЗМІСТ

[ІНФОРМАЦІЙНА КАРТКА ДОСВІДУ 3](#_Toc508620975)

[ПЛАН ВИВЧЕННЯ ТА УЗАГАЛЬНЕННЯ](#_Toc508620976)

[ПЕДАГОГІЧНОГО ДОСВІДУ 3](#_Toc508620977)

[ПРЕДСТАВЛЕННЯ ДОСВІДУ 3](#_Toc508620978)

[ПЕРЕДМОВА 3](#_Toc508620979)

[РОЗДІЛ 1. ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИЙ РОЗВИТОК](#_Toc508620980)

[ЯК УМОВА ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ](#_Toc508620981)

[МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА 3](#_Toc508620982)

[1.1. Початковий етап 3](#_Toc508620983)

[1.2. Основний етап 3](#_Toc508620984)

[1.3. Заключний етап 3](#_Toc508620985)

[РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВІКОНАВСЬКІ ОСНОВИ РОБОТИ НАД ТВОРАМИ ПРОФЕСІЙНО-ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ](#_Toc508620986).

[ДОШКІЛЬНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД 3](#_Toc508620987)

[2.1. Слухання музики 3](#_Toc508620988)

[2.1.1. Теоретико-методичний аспект 3](#_Toc508620989)

[2.1.2. Виконавський аспект 3](#_Toc508620990)

[2.2. Музично-рухова творчість 3](#_Toc508620991)

[2.2.1. Теоретико-методичний аспект 3](#_Toc508620992)

[2.2.2. Виконавський аспект 3](#_Toc508620993)

[2.3. Співи 3](#_Toc508620994)

[2.3.1. Теоретико-методичний аспект 3](#_Toc508620995)

[2.3.2. Виконавський аспект 3](#_Toc508620996)

[РОЗДІЛ 3. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКІ ОСНОВИ РОБОТИ НАД ТВОРАМИ ПРОФЕСІЙНО-ПЕДІГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ](#_Toc508620997).

[ЗАКЛАД ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ 3](#_Toc508620998)

[3.1. Сприймання та інтерпретація музичних творів 3](#_Toc508620999)

[3.1.1. Теоретико-методичний аспект 3](#_Toc508621000)

[3.1.2. Виконавський аспект 3](#_Toc508621001)

[3.2. Пісенні твори 3](#_Toc508621002)

[3.2.1. Теоретико-методичний аспект 3](#_Toc508621003)

[3.2.2. Виконавський аспект 3](#_Toc508621004)

[РОЗДІЛ 4. ПОЗААУДИТОРНА ДІЯЛЬНІСТЬ У ФОРМУВАННІ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА 3](#_Toc508621005)

[4.1. Позааудиторна діяльність як форма реалізації інструментально-виконавської підготовки 3](#_Toc508621006)

[4.2. Методичні рекомендації щодо підготовки студентів](#_Toc508621007)

[до позааудиторної діяльності 3](#_Toc508621008)

[ПІСЛЯМОВА 3](#_Toc508621009)

[СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 3](#_Toc508621010)

[ДОДАТКИ 3](#_Toc508621011)

[Додаток А.](#_Toc508621012)

[Питання для самостійного опрацювання творів](#_Toc508621013)

[професійно-педагогічного репертуару 3](#_Toc508621014)

[Додаток Б.](#_Toc508621015)

[Завдання для самостійного опрацювання творів](#_Toc508621016)

[професійно-педагогічного репертуару 3](#_Toc508621017)

[Додаток В.](#_Toc508621018)

[Поширення педагогічного досвіду під час навчальних занять](#_Toc508621019)

[та позааудиторних заходів 3](#_Toc508621020)

[Додаток Г.](#_Toc508621021)

[Музично-просвітницька та позааудиторна діяльнсіть викладача 3](#_Toc508621022)

[Додаток Д.](#_Toc508621023)

[Здобутки викладача в галузі науково-педагогічної діяльності 3](#_Toc508621024)

# ІНФОРМАЦІЙНА КАРТКА ДОСВІДУ

НАЗВА НАВЧАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ:Харківський коледж Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради.

АВТОР: Цуранова О. О., кандидат мистецтвознавства, доцент, спеціаліст вищої кваліфікаційної категорії, завідувач кафедри фортепіано.

ТЕМА ДОСВІДУ: **«**Формування професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі інструментально-виконавської підготовки».

АНОТАЦІЯ ДОСВІДУ: Матеріали узагальненого педагогічного досвіду викладача професійно орієнтованих дисциплін Цуранової О. О. висвітлюють шляхи формування фахової компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва засобами удосконалення їх інструментально-виконавської майстерності.

Набуті знання і навички автора найбільш яскраво були впроваджені при підготовці і проведенні занять, низки тематичних заходів (концерти, концерти-лекції) та науково-методичних круглих столів, практичних конференцій на різні теми з метою формування фахової компетентності майбутніх фахівців мистецької освіти. Досвід містить приклади реалізації такого підходу у вигляді добірки відповідних навчально-методичних матеріалів. Визначено доцільність та ефективність використання розроблених матеріалів у освітньому процесі.

ФОРМА УЗАГАЛЬНЕННЯ:опис досвіду та практично-методичні додатки.

КИМ ВИВЧАВСЯ: творчою групою викладачів Харківського коледжу: Аржанухіною С. В., Булгаковою В. А., Лосєвою О. С., Погодою О. В., Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради: Дорош Т. Л., Шумською О. О.

МІСЦЕ ЗНАХОДЖЕННЯ МАТЕРІАЛІВ ДОСВІДУ:Харківський коледж Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, пров. Руставелі, 7, 61001).

|  |  |
| --- | --- |
| Розглянуто і схвалено на засіданні кафедри фортепіано  Протокол № 6 від 24.01.2018 р.  Завідувача кафедри  Цуранова О.О. | Розглянуто і затверджено на засіданні науково-методичної ради факультету фізичного виховання та мистецтв  Протокол № 3 від 31.01.2018 р.  Голова науково-методичної ради  Булгакова В.А. |

# ПЛАН ВИВЧЕННЯ ТА УЗАГАЛЬНЕННЯ

# ПЕДАГОГІЧНОГО ДОСВІДУ

викладача спеціального музичного інструмента

Цуранової Оксани Олексіївни,

спеціаліста вищої кваліфікаційної категорії,

у 2013 – 2018 н.р.

**Тема досвіду:**

Формування фахової компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі інструментально-виконавської підготовки

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| № п/п | Зміст роботи | Термін виконання | | Відповідальний |
| **1** | **2** | **3** | | **4** |
| **І. Підготовчий етап** | | | | |
| 1. | Визначення теми і мети досвіду | жовтень 2013 р. | | Експертна група |
| 2. | Аналіз наукової та навчально-методичної літератури, фахових періодичних видань з теми досвіду | грудень 2013 р. –  жовтень 2015 р. | | Цуранова О.О. |
| 3. | Визначення змісту матеріалів педагогічного досвіду | листопад 2013 р. | | Цуранова О.О. |
| 4. | Підготовка статей та тез доповідей для участі у науково-практичних конференція ЗВО | протягом 2013 –2015 рр. | | Цуранова О.О.. |
| 5. | Відвідування та аналіз занять і позааудиторних заходів викладача | березень 2014 р. –  листопад 2015 р. | | Творча група викладачів |
| **ІІ. Етап вивчення досвіду** | | | | |
| 1. | Проведення індивідуальної консультації з метою надання методичної допомоги | протягом 2015 ‒ 2016 рр. | Булгакова В.А.,  Погода О.В. | |
| 2. | Аналіз комплексу методичного забезпечення дисципліни «Спеціальний музичний інструмент. Фортепіано» | 2015 р. | Творча група викладачів | |
| 3. | Відвідування та аналіз практичних занять і позааудиторних заходів | протягом року | Творча група викладачів | |
| 4. | Ознайомлення з особливостями планування, змісту, форм і методів використання тематичних заходів у контексті професійної підготовки, що проводилась під керівництвом викладача | протягом року | Творча група викладачів | |
| 5. | Аналіз методичних матеріалів, доповідей на науково-практичних та методичних семінарах і конференціях, наукових статей підготовлених з теми досвіду | жовтень-грудень 2015 р. | Творча група викладачів | |
| 6. | Підготовка доповідей та участь у науково-практичних конференціях ЗВО | протягом 2016 р. | Цуранова О.О. | |
| 7. | Проведення індивідуальної роботи з викладачем з метою систематизації та аналізу накопиченого матеріалу й подальшого коригування роботи | травень 2016 р. | Творча група викладачів | |
| **ІІІ. Етап узагальнення та систематизації досвіду** | | | | |
| 1. | Подальше спостереження та аналіз занять і поза аудиторних заходів викладача | протягом 2017 р. | Творча група викладачів | |
| 2. | Проходження курсів підвищення кваліфікації | 23.03.2015 р. – 23.04.2015 р.р. | Цуранова О.О. | |
| 3. | Систематизація та класифікація матеріалів, зібраних з метою складання опису досвіду | жовтень 2017р. | Цуранова О.О.,  творча група | |
| 4. | Розробка та апробація навчально-методичног посібника «Основи музичного мистецтва. Частина 3. Виконання пісенних творів». | травень – грудень 2016 р. | Цуранова О.О.,  Погода О.В.,  Дорош Т.Л. | |
| 5. | Складання опису досвіду | жовтень 2017 р. | Цуранова О.О. | |
| 6. | Розгляд узагальнених матеріалів на засіданні кафедри фортепіано | листопад 2017 р. | Цуранова О.О.,  творча група | |
| 7. | Обговорення узагальнених матеріалів на засіданні науково-методичної ради факультету фізичного виховання та мистецтв | грудень 2017 р. | Булгакова О.О.,  голова НМР факультету фізичного виховання та мистецтв | |
| 8. | Оформлення матеріалів вивченого та узагальненого педагогічного досвіду  Цуранової О.О. | січень 2018 р. | Цуранова О.О., Булгакова В.А. | |
| 9. | Обговорення узагальнених матеріалів на засіданні науково-методичної ради Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради | березень 2018 р. | Харківська А.А., голова науково-методичної ради Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради | |
| 10. | Представлення матеріалів узагальненого педагогічного досвіду Цуранової О.О. на розгляд атестаційної комісії | березень 2018 р. | Цуранова О.О. | |

**ЗАГАЛЬНІ ВІДОМОСТІ ПРО ВИКЛАДАЧА**

Цуранова Оксана Олексіївна процює у Харківськім коледжі Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради з 1994 року.

Закінчила Харківський інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського, 1998 р. Спеціальність за дипломом: Викладач фортепіано. Артист камерного ансамблю. Концертмейстер.

Педагогічний стаж становить 25 років 4 місяця. Результати попердньої атестації: 2013 р., відповідає займаній посаді. Відповідає раніше присвоєній кваліфікаційній категорії «спеціаліст вищої категорії».

2009 року захистила кандидатську дисертацію за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтва на тему «С. В. Смоленський та Новий напрям у російській духовній музиці кінця XIX – початку XX столітть».

2012 року отримала атестат доцента кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя.

**ВИВЧЕННЯ ТА УЗАГАЛЬНЕННЯ ДОСВІДУ РОБОТИ**

**ЦУРАНОВОЇ ОКСАНИ ОЛЕКСІЇВНИ**

**ВИКЛАДАЧА СПЕЦІАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТА. ФОРТЕПІАНО**

# ПРЕДСТАВЛЕННЯ ДОСВІДУ

У процесі професійної діяльності Цуранова Оксана Олексіївна виявила себе як висококваліфікований фахівець і талановитий педагог, який характеризується широкою ерудицією, знанням свого предмета, виконавською майстерністю, новітніх технологій і методів навчання, баченням перспективи подальшого розвитку власного і студентів, застосовуванням різних методів самоконтролю й самопізнання, прагненням до самовдосконалення.

Оксана Олексіївна володіє інноваційними освітніми методиками та технологіями, зокрема технологією особистісно орієнтованого та інтерактивного навчання, технологією розвитку творчої особистості, показником чого є проведені нею показові заняття та позааудиторні заходи.

Цуранова О. О. демонструє високі показники рівня успішності студентів. У своїй діяльності використовує різноманітні форми роботи, які засновані на індивідуальному підході до студентів. Організовує позааудиторні заходи різних напрямів, що охоплюють актуальні мистецькі теми.

Цурановою О. О. розроблено та впроваджено в педагогічний процес закладу вищої освіти науково-методичний інструментарій; сформовано банк завдань дослідницького характеру для практичних занять, самостійної роботи студентів, педагогічної практики студентів зі спеціальності Музичне мистецтво.

Досвід Оксани Олексіївни відповідає одному з пріоритетних напрямів Стратегії реформування вищої освіти до 2020 року – підвищенню якості навчання на всіх рівнях підготовки кадрів; приведення змісту фундаментальної, психолого-педагогічної, науково-методичної, інформаційної, практичної та соціально-гуманітарної підготовки педагогічнтх і науково-педагогічних працівників до вимог інформаційного суспільства та змін, що відбуваються в соціально-економічній, духовній та гуманітарній сферах.

Цуранова О. О. визначила, що

для роботи над будь-яким музичним твором необхідні знання, набуті в процесі інструментально-виконавського навчання, наявність яких допоможе проникнути в інтонаційну сферу музики, зрозуміти стильові особливості композиторського письма, механізми його звукового втілення та, як результат, високопрофесійного їх застосування на практиці.

Аналіз науково-методичного й перспективного педагогічного досвіду підготовки студентів з боку оволодіння ними виконавською майстерністю дає підстави стверджувати, що зазначений вид фахового навчання майбутніх учителів музичного мистецтва потребує вдосконалення, а саме впровадження нових наукових підходів, ефективних форм, методів і засобів навчання, спрямованих на формування у студентів відповідних навичок, знань та вмінь. Слід зауважити, що найважливішими умовами формування в майбутніх учителів музичного мистецтва, музичних керівників умінь фахової компетентності є такі: оволодіння навичками фортепіанного виконавства з метою удосконалення передачі художнього змісту твору; знання вікових особливостей дітей щодо їхніх вокальних, рухових, розумових можливостей, психологічних умов сприйняття музики тощо; розкриття художнього образу музичного твору на основі точного відтворення авторського задуму; активна аналітична діяльність; ініціативна творча уява й володіння прийомами фортепіанного виконавства; креативне творче мислення щодо організації й проведення позааудиторних заходів різної тематики.

Отже, лише творчий, високопрофесійний, компетентний учитель музичного мистецтва, музичний керівник закладу дошкільної освіти здатний розгледіти в кожній дитині унікальну особистість, побудувати фундамент для її майбутнього розвитку. Зрозуміло, що майбутнього фахівця мистецької освіти потрібно спеціально готувати до творчої педагогічної діяльності. Вирішити це завдання можливо в процесі і в умовах його підготовки до професійної діяльності у закладі вищої педагогічної освіти.

На виконання зазначених вище завдань Цурановою О. О. розроблено та використано комплекс заходів:

* концерти;
* концерти-лекції;
* творчі конференції;
* науково-методичні круглі столи;
* конкурси на виконання професійно-педагогічного репертуару.

Набутий досвід роботи було висвітлено в низці публікацій і методичних працях, серед яких серія навчально-методичних посібників, проведення практичних занять, позааудиторних заходів, навчальних занять.

Викладач є співавтором низки навчально-методичних посібників, зокрема: «Основи музичного мистецтва. Частина 1. Сприймання та інтерпретація музичних творів»; «Основи музичного мистецтва. Частина 2. Музично-рухова творчість»; «Основи музичного мистецтва. Частина 3. Виконання пісенних творів»; «Основи музичного мистецтва в дошкільному навчальному закладі»; «Музичні театралізовані казки для дітей дошкільного й молодшого шкільного віку»; «Формування поліхудожніх компетенцій майбутніх учителів музичного мистецтва. Частина I. На прикладі фортепіанного циклу «Дитячий альбом» П. Чайковського; «Теоретико-методичні та інструментально-виконавські основи підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва», практичного посібника «Психолого-педагогічні умови організації освітнього процесу підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва».

Студенти під керівництвом Цуранової О. О. є постійними учасниками конференцій як у КЗ «ХГПА» так і міжвузівських, Усеукраїнських і Міжнародних конференцій, приймають участь у конкурсі студентських наукових робіт. Оксана Олексіївна постійно готує студентів до участі у конкурсах і фестивалях виконавської майстерності, зокрема: студентка 511 М гр. Шмідт А. посіла I місце на конкурсі Фестиваль-шоу талантів «Лотос надії», (м. Харків, 2014 р.); студентка 211 М гр., Куцеренко Ю. стала лауреатом 1 премії у VII Всеукраїнському фестивалі-конкурсі мистецтв «Осінні мелодії», (м. Харків, 2015 р.); студенти 211 М гр., Ткаченко А., 11 М гр. Ратушняк Н. стали лауреатами 1 премії у V Міжнародному фестивалі Шоу талантів «Лотос надії», (м. Харків, 2016).

Оксана Олексіївна тісно співпрацює з вчителями музичних шкіл, є відповідальним організатором обласного конкурсу обдарованої молоді «Музична Слобожанщина».

Викладач Цуранова О. О. творчо підходить до різних питань. Саме це і зацікавило колег у досвіді Цуранової О. О., викликало бажання його вивчення та узагальнення її творчих знахідок.

# ПЕРЕДМОВА

**Актуальність досвіду.** Перед вищою школою нині постає завдання формувати висококваліфікованих педагогів, конкурентоздатних на ринку праці, компетентних у сфері своєю професійної діяльності. Важливого значення ця проблема набуває і в підготовці вчителя музичного мистецтва, який має сформувати за роки навчання у закладі вищої освіти фахову компетентність. Фахова підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва – процес довготривалий і багатовекторний. Він повинен охоплювати викладання музичних дисциплін у поєднанні з різносторонньою мистецькою підготовкою і бути скерований на її вдосконалення згідно з вимогами нинішнього суспільства. Створення тих чи інших педагогічних умов, упровадження їх у практику організації освітнього процесу значною мірою підвищує його продуктивність і уможливлює розкриття усебічного потенціалу майбутніх педагогів-музикантів. «Розвинена естетична культура майбутнього педагога, – підкреслює сучасний педагог-просвітник Г. Пономарьова, – сприяє здатності виокремлювати в житті й мистецтві прекрасне та оцінювати його з позицій естетичних знань, сприймати і розуміти його у природі, художніх творах, вона допомагає формувати естетичні смаки, розвиває здібності в галузі мистецтва» [41, 125].

Фахова компетентність вчителя музичного мистецтва – складова його професіоналізму, яка охоплює особистісні характеристики, теоретичні знання, практичні здадності. У структурі фахової компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва органічно взаємодіють особистісний розвиток, професійна підготовка, сформованість загальної та особистісної культури. Так, одним із важливих чинників професійної діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва є вміння виконувати музичний твір, грамотно й творчо використовуючи наявний досвід, знання, уміння й навички. Ніщо не може замінити того впливу на музичне сприйняття дитини, який справляє живе виконання педагога. Тому у структурі професійних умінь учителів музичного мистецтва виконавська підготовка посідає пріоритетне місце.

Дисципліна «Спеціальний музичний інструмент. Фортепіано» є однією з профілюючих у підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва. Метою її вивчення є розвиток умінь і навичок майбутніх учителів щодо оволодіння основами фортепіанного виконавства, музичною термінологією, професійно орієнтованим музичним матеріалом, належною виконавською майстерністю. Ідеться про комплекс знань і вмінь, що передбачають достатню підготовку до самостійного опрацювання фортепіанного твору, а також методико-теоретичного обґрунтування його застосування в тому чи іншому виді професійної музичної діяльності.

Особливості компетентнісного підходу у професійній підготовці майбутніх учителів досліджують вчені Н. Кузьміна, С. Сисоєва, Л. Хоружа. Звертається увага на фахову компетентність майбутніх учителів музичного мистецтва, яку характеризують як здатність застосовувати в нових умовах набуті знання, уміння й досвід музично-педагогічної діяльності у роботах Л. Арчажніквої, М. Михаськвої, О. Щолокової, Г. Падалки, Н. Попович та ін.

Проте деякі аспекти підготовки студентів зі спеціальності «Музичне мистецтво» потребує подальшого ретельного обґрунтування й аналізу, бо окремі її аспекти залишаються недостатньо вивченими.

Зазначене вище і зумовлює актуальність представленого досвіду.

**Метою** педагогічного досвіду єнадання практичної допомоги майбутнім фахівцям зі спеціальності «Музичне мистецтво» у вирішенні проблемних питань щодо підготовки та проведення музичних занять у закладах дошкільної та загальної середньої освіти.

Виконання роботи передбачає розв’язання наступних **завдань:**

1. Визначити методико-теоретичні основи роботи над музичним твором. Узальнити особливості по-етапного вивчення музичного твору.
2. Розкрити особливості роботи над творами професійно-педагогічного репертуару.
3. Окреслити способи формування фахової компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. З’ясувати жанрово-типологічні особливості в роботі над творами інструктивно-технічного, поліфонічного складу, а також великої форми.
4. Розкрити важливість упровадження в освітній процес форм і методів проведення позааудиторних заходів як реалізації інструментально-виконавської підготовки студентів зі спеціальності «Музичне мистецтво».

Для розв’язання поставлених завдань використано **комплекс методів дослідження** – *теоретичних:* аналіз філософської, педагогічної, музикознавчої, спеціальної літератури з метою вивчення проблеми; синтез та узагальнення педагогічного досвіду; *емпіричних:* діагностичні (виступи у концертах), прогностичні (експертні оцінки, узагальнення незалежних характеристик), праксиметричні (аналіз продуктів творчої діяльності студентів).

**Об’єктом дослідження** є процес формування професійних компетеностей студентів зі спеціальності «Музичне мистецтво»; **предметом вивчення** обрано форми й методи формування інструментально-виконавських здібностей у студентів зі спеціальності «Музичне мистецтво».

**Педагогічний досвід упроваджувався** в процесі підготовки фахівців зі спеціальності 014 Педагогічна освіта, спеціалізації 014.13 Музичне мистецтво на базі Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради.

**Педагогічний досвід упроваджувався** у декілька етапів упродовж 2013-2017 рр.

На першому етапі (2013-2015 рр.) були визначені мета, об’єкт, предмет і завдання дослідження, напрями щодо їх реалізації. У зазначений період вивчено та проаналізовано спеціальну літературу вітчизняних й зарубіжних авторів, присвячену пробламам організації та активізації інструментально-виконавської діяльності. Одночасно досліджено сутність впливу жанрово-стилістичних особливостей музичних творів на їх виконання.

На другому етапі (протягом 2016 р.) увагу було зосереджено на розробку комплексу завдань для самостійного опрацювання творів професійно-педагогічного репертуару, а також проведено спостереження щодопідготовки студентів до поза аудиторної роботи.

На третьому етапі (протягом 2016-2017 рр.) проводилась робота над подільшим розробленням навчально-методичних матеріалів та узагальнення результатів досвіду, підготовки практичних й методичних посібників до друку. Особлива увага приділялась навчально-методичному забезпеченню, організації й проведенню занять, позааудиторних заходів різного спрямування. На цьому етапі роботи також оприлюднювались основні результати педагогічного досвіду у доповідях на наукових, науково-практичних конференціях, методичних круглих столах, оформлювалися висновки педагогічного досвіду. Отримані на третьому етапі результати дозволили зробити певні висновки щодо використання розробленних навчально-методичних матеріалів у процесі формування фахової компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва.

**Теоретичне значення** педагогічного досвіду зумовлене тим, що воно є певним внеском у вирішення проблеми удосконалення професійної компетеності майбутніх учителів музичного мистецтва.

Аналіз досвіду буде сприяти подальшому дослідженню теоретичних питань з мистецької педагогіки.

**Практична цінність досвіду** полягає

**Наукова новизна й теоретична значущість дослідження** полягає в тому, що:

• теоретично обґрунтовано, розроблено й перевірено комплекс методичного інструментарію, що впливає на удосконалення професійної компетентності студентів, у процесі інструментально-виконавської підготовки;

* подальшого розвиткунабулимеодико-теоретичні узагальнення щодо основних етапів роботи над музичними творами, що складають професійно-педагогічний репертуар майбутніх учителів музичного мистецтва.

**Практичне значення одержаних результатів дослідження.** На основі узагальнення теоретичної частини роботи розроблено та впроваджено в педагогічний процес вищого закладу освіти науково-методичний інструментарій; сформовано банк завдань дослідницького характеру для практичних занять, самостійної роботи студентів, педагогічної практики студентів зі спеціальності «Музичне мистецтво».

Теоретичні положення та практичні напрацювання можуть бути використані в роботі викладачів закладів вищої освіти та вчителів музичного мистецтва, музичних керівників закладів дошкільної й загальної сереньої освіти; під час вивчення студентами ЗВО дисциплін професійноого циклу, під час написання курсових, дипломних і магістерських робіт, а також під час укладання підручників і навчально-методичних посібників.

Основні результати дослідження **впроваджено** в освітній процес Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради.

**Апробація результатів педагогічного досвіду.** Основні теоретичні положення та висновки дослідження доповідалися та обговорювалися на Міжнародних науково-практичних конференціях у закладах вищої освіти, Всеукраїнських і регіональних науково-практичних конференціях, педагогічних читаннях, круглих столів, проведенні науково-практичних й творчих конференцій, конкурсів виконавської майстерності. Серед яких:

XVII Міжнародної науково-практичної конференції «Освіта і доля нації. Філософія і педагогіка миру в Україні та сучасному світі». Харків : ХНПУ ім. Г. Сковороди, 28-29 жовтня 2016 р;

«Музично-сценічна майстерність як фактор удосконалення професійної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва», – виступ й публікація тез доповіді на Міжнародній науково-практичній конференції «Перспективні напрямки розвитку сучасних педагогічних і психологічних наук». – Харків, Україна 10-11 лютого 2017 р;

«Формування музично-педагогічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва», – виступ й публікація тез доповіді на Регіональній науково-практичній конференції «Науково-методична робота у сучасному ВНЗ: стан, проблеми, перспективи». – Харків, Україна 11 травня 2017 р.;

«Розвиток творчої самостійності майбутніх учителів музичного мистетцва у процесі фахової підготовки», – виступ й публікація тез на XIХ Міжнародній науково-практичній конференції «Ukr.«Ерта» «Мистецькі читання». – Харків, Україна 16-22 листопада 2017 р.

**Автор постійно дбає про створення навчально-методичного забезпечення дисциплін, які викладає,** зокрема робочих навчальних програм, додаткових матеріалів для самостійної роботи, навчально-методичних посібників.

**Публікації.** ЦуроноваО. О. є автором більш ніж 30 публікацій, у тому числі 7 статей надруковано у фахових, 3 у Міжнародних збірках.

Практичне обґрунтування досвіду висвітлено у описі досвіду навчально-методичних матеріалах.

**Структура та обсяг досвіду.** Опис педагогічного досвіду складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

# РОЗДІЛ 1. ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИЙ РОЗВИТОК

# ЯК УМОВА ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ

# МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Гармонійний розвиток творчої особистості у процесі інструментально-виконавської підготовки є одним із найважливіших завдань мистецької педагогіки сьогодення, оскільки сучасна освіта орієнтується на гуманізацію, відродження національно-історичних традицій, формування людини з високим рівнем духовності, здатної зберігати й примножувати культурні надбання нації. Багатокомпонентна комплексна природа виконавського мистецтва, його традиції та особливості функціонування в сучасному музичному житті суспільства зумовлюють змінність поглядів педагогів-музикантів різних поколінь на виконавську діяльність та наповнюють новим змістом процес виконавської підготовки. Загальними завданнями сучасної інструментально-виконавської підготовки є розвиток любові до музичного мистецтва, осмисленості сприйняття та здатності до емоційного відгуку на нього, забезпечення всебічного оволодіння виконавськими навичками й уміннями, які дозволять майбутнім учителям музичного мистецтва виконувати музичні твори різних стилів і жанрів, розкривати їх художньо-образний зміст, висловлюючи при цьому своє ставлення та проявляючи власне розуміння.

У наш час існує ґрунтовна методична система навчання гри на музичному інструменті (зокрема фортепіано), розвитку слухо-творчої сфери та музичного мислення, оволодіння інструментально-технічними навичками. Ці питання висвітлені у працях відомих вітчизняних та зарубіжних педагогів-музикантів (О. Алексєєв, Л. Баренбойм, Т. Беркман, Т. Воробкевич, О. Гольденвейзер, Й. Гофман, Б. Землянський, Г. Коган, Н. Любомудрова, В. Макаров, К. Мартінсон, Б. Міліч, Я. Мільштейн, Г. Нейгауз, Г. Прокоф’єв, Р. Савицький, С. Савшинський, Т. Смірнова, А. Стоянов, Є. Тимакін, С. Фейнберг, Г. Ципін, О. Щапов, Б. Яворський).

У сучасних науково-педагогічних працях, присвячених питанням змісту, форми та методів музичної освіти й виховання (А. Король, Т. Кротова, Л. Кузьминська, М. Матковська, В. Рагозіна, В. Холоденко та інші), проблема гармонійного розвитку творчої особистості посідає одне з чільних місць. По-різному визначаючи структуру творчого процесу та характеризуючи прояви творчості в їх різновидах, дослідники встановлюють тісний зв’язок між розвитком інтелектуально-пізнавальної сфери, загальної культури особистості та її творчим потенціалом, підкреслюючи важливість не лише результатів творчості, а насамперед тих змін, котрих зазнає суб’єкт творчої діяльності. У зв’язку з цим головним завданням постає така організація роботи, за якої студент міг би якнайкраще розвивати свої здібності, бути задоволеним результатом діяльності, отримувати насолоду від спілкування з музикою.

Робота над музичним твором − процес вживання у світ музично-емоційних образів. Необхідно, щоб студент із допомогою викладача зумів втілити у виконанні музичного твору художній задум композитора. Однією з основних вимог до студента є не тільки технічна майстерність, але й виконання музичних творів різних стилів максимально наближено до композиторського задуму. При цьому первинними завданнями викладача мають бути такі:

– навчити студента глибоко проникати в художній задум твору на основі вдумливого вивчення нотного тексту;

– навчити студента розкривати слухачам ідейно-емоційний зміст твору;

– познайомити студента з історичною епохою, в якій жив і творив композитор;

– занурити майбутнього виконавця у стильові, жанрові особливості твору.

З огляду на вищесказане наголошуємо, що для кожного студента повинен бути дібраний індивідуальний шлях виконавського розвитку, але існують і загальні вимоги до роботи над музичним твором. Вони передбачають певні етапи опрацювання нотного тексту із подальшим використанням творів у інструментально-виконавській та практичній діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва.

# 1.1. Початковий етап

На початковому етапі роботи основним завданням є створення спеціального уявлення про музичний твір, виявлення його основних труднощів і забезпечення емоційного сприйняття в цілому. Перш за все, слід розповісти студенту про композитора та епоху, в яку був написаний музичний твір, про стиль і манеру виконання, про його зміст та характер.

Цю розмову необхідно побудувати жваво, цікаво. При цьому викладачу варто використати для ілюстрації музичний твір або його фрагмент, передаючи у своєму виконанні задум композитора та виражаючи власне ставлення до твору, що вивчається.

Викладач може порекомендувати студенту орієнтовну літературу про стиль та епоху, у якій творив автор. Ознайомившись із теоретичною основою, студент приступає до ретельного розбору нотного тексту.

Знайомство з нотним текстом починається із зорового охоплення нотної партитури. Перегляд тексту дає можливість шляхом усного аналізу оцінити його технічні складності. Аналізуючи нотний текст треба встановити структурні частини музичного твору, динамічні кульмінації. Мелодична, ритмічна та темпова структура музичного твору взаємопов’язані між собою своїми специфічними засобами, завдяки яким визначається загальний характер музичного твору. Роль кожної структурної частини допомагає розкрити його зміст. Також особливої уваги потребує метроритмічна точність виконання.

Спочатку викладач програє мелодію по нотах, залучає слухову увагу студента до ритмічного малюнка мелодії. Далі слід запропонувати студенту назвати тривалості, спираючись на нотний текст. Після цього майбутній фахівець знову слухає у виконанні викладача тільки мелодію або п’єсу в цілому у виконанні вкладача, а потім, також, дивлячись у ноти, відображає ритмічний малюнок (плескання в долоні). У свідомості студента має відтворитися зв’язок: чую – бачу – відчуваю – передаю.

Не менш важливим за ретельний розбір нотного тексту є добір відповідної аплікатури. Про це необхідно подбати саме на ранньому етапі роботи, тому що вдало дібрана аплікатура сприяє кращому вирішенню необхідних художніх завдань та якнайшвидшій автоматизації ігрових рухів. Звучання під час розбору залежить, як правило, від характеру твору та його виражальних особливостей. Так, зокрема необхідно, щоб студент із самого початку обов’язково звертав увагу на фразування, інакше його гра буде позбавлена будь-якого сенсу. Під час розбору тексту необхідно привчати студента звертати увагу на побудову інтонаційних особливостей, вдумлливо сприймати гармонічну основу твору. На цьому етапі роботи здебільшого не можна ще говорити про гру в належному темпі (крім повільних п’єс), про уточнення динамічних нюансів, про агогіку тощо.

Звуковисотна точність і метроритмічна ретельність прочитання нотних знаків, застосування зазначених штрихів й осмислення фразування, слухання гармонічної основи – обов’язкові аспекти розбору будь-яких музичних творів. Природно, що перш ніж студент набуде самостійності, він засвоює необхідні виконавські навички під керівництвом викладача. Отже, у результаті первинного знайомства з твором студент повинен якомога більше дізнатися про нього, розуміти майбутні технічні та художні завдання, уявляти кінцеве звучання твору. Незважаючи на всю важливість, перший етап роботи над музичним твором є нетривалий, на ньому слід зупинятися на перших заняттях.

# 1.2. Основний етап

Склавши план виконання музичного твору, студент може приступати до вирішення технічних завдань, що пов’язані з багатьма аспектами, у тому числі й з аплікатурою. Аплікатуру можна вважати правильною, якщо вона сприяє реалізації художнього завдання певного музичного твору, зручна для студента, заснована на природному чергуванні пальців і їх розтяжці. Але головне − аплікатура повинна сприяти вільному виконанню твору. Слід використовувати тільки встановлену аплікатуру, не допускаючи навіть випадкового застосування у грі інших пальців, − це послужить запорукою швидкого й міцного виучування технічно складних епізодів. Основною перевагою аплікатури при гамаобразному русі є те, що вона забезпечує спокійний стан кисті й рівномірний рух пальців. Необґрунтоване порушення пальцевої послідовності є неприпустимим. Але бувають випадки, коли аплікатурний принцип порушується не тільки при появі стрибків, а й при поступеневому русі. Найчастіше ці порушення спричинені появою прихованих інтервалів. При грі legato частіше вживається аплікатура, що застосовується при грі арпеджіо. Штрих staccato дозволяє застосовувати аплікатуру, яка вимагає менших поворотів кисті.

Аплікатура дрібних арпеджірованих рухів цілком залежить від того, у якій послідовності вони знаходяться. Основним принципом добору аплікатури терцій є збереження певного парного чергування пальців. Верхня аплікатура забезпечує legato, нижня часто його порушує. Що має стати для студента визначальним при доборі аплікатури? Імовірно, що кожен студент замислюється над цим питанням. Відповіддю на нього буде зручність виконання. Однак необхідно сформувати у студента розуміння терміна «зручність»: воно повинне не абстрагуватися від смислу музики, а визначатися ним. Зручною може вважатися та аплікатура, за допомогою якої можна найкраще висловити авторську думку музичного твору.

Наступна проблема основного етапу – звуковидобування на фортепіано. Звук є основним засобом музичної виразності. Піаніст М. Метнер зазначав: «Усе повинно виходити, народжуватися з тиші. Слухати, слухати і слухати. Втягувати звуки слухом з найглибшої тиші» [11, 56].

Роботу над звуком слід тісно пов’язувати з розвитком слухових здібностей студента. Його виконавські наміри повинні підкорятися його слуховим уявленням, слухова увага має бути надзвичайно активною, слуховий контроль – надзвичайно вимогливим. Розвиток цих музичних здібностей допоможе студенту помічати неточності у своєму виконанні, правильно реагувати на звуковидобування й наполегливо домагатися гарних результатів.

Робота над звуком полягає в освоєнні різноманітних штрихів, динамічних контрастів, тембрального забарвлення. Прийоми звуковидобування забезпечують отримання повноцінного якісного звуку. При виконанні кантиленних творів необхідно наблизити звучання фортепіано до співу, до людського голосу. Слуховий контроль відіграє тут найважливішу роль для досягнення якісного legato. Кисть має бути м’якою, але не надто хисткою, пальці повинні м’яко натискати клавіші, без зайвих рухів. Кожна наступна клавіша натискається так само плавно, причому одночасно з натисканням чергової клавіші, попередня м’яко повертається у вихідну позицію.

Студент не може досягти високого рівня виконавської майстерності без оволодіння фразировкою. Членування музичної тканини на фрази зумовлено самою сутністю твору. Відомий педагог-піаніст О. Гольденвейзер зазаначав: «Коли виникло музичне мистецтво, людина, перш за все, виходила з того, що робила голосом − зі співу й мови». Визначити вершину всередині кожної фрази, правильно визначити кульмінаційні точки, а також початок та спад в інтонаційній лінії мелодії. Фразування є, насамперед, засобом вираження художнього образу музичного твору [11, 74].

Особливе місце в роботі над музичним твором слід приділяти штрихам. У визначенні штрихів необхідно виходити, перш за все, з їх музично-виразного значення. Штрихи умовно можна поділити на протяжні, до них належать legato й legatissimo, та уривчасті, а саме: non legato, staccato і staccatissimo. Протяжні штрихи необхідні головним чином у виконанні кантилени, а короткі уривчасті штрихи слугують передачі музичного матеріалу відповідного характеру. Перш за все, у визначенні штрихів необхідно керуватися стилем композитора. Штрихи взаємодіють з іншими засобами музичної виразності, сприяють втіленню художнього змісту музичного твору.

Іншим засобом музичної виразності є динамічні відтінки. Шкала динамічних градацій нескінченна (загальноприйняті ppp, pp, p, mf, f, ff, fff). Окрім того, у процесі виконання crescendo звучання інструменту може бути прозорим, м’яким, глибоким, різким, і треба навчитися користуватися всією динамічною амплітудою фортепіанного звучання. Навпаки, студенти часто послуговуються динамікою тільки в межах mp – mf. Типовим є також невміння показати різницю між p і pp, f і ff. Більше того, у деяких студентів f і p звучить в одній площині. Звідси сірість, безликість виконання.

Щодо гучності звучання forte важливо застерегти студента від небезпеки перебільшення й надмірності звука. Кожен студент розуміє, що йому необхідно навчитися володіти потужним, сильним звучанням, але не виходити за рамки виразності, насиченості та краси звука. Слід також застерегти майбутніх фахівців від неправильної уяви щодо характеру звучання piano. Не слід боятися самого звука інструмента, втрачати точність звуковидобування – у результаті цього звук стає неясним, невизначеним, позбавленим тембру. У такому разі piano буде недозвученим. Слід пояснити, що характер звучання на piano завжди визначається змістом музики. К. Станіславський зауважував: «Хочеш грати злого − шукай, де він добрий!» [33, 59]. Ідеться про контрастну за динамікою гру.

Із цього приводу Г. Нейгауз жартував: «Не можна плутати Марію Павлівну (mp) з Марією Федорівною (mf), Петю (p) з Петром Петровичем (pp), Федю (f) з Федором Федоровичем (ff)» [33, 67].

Дуже важливим моментом є також уміння розподілити crescendo і diminuendo на необхідний відрізок музичного матеріалу. Найбільш типові недоліки в цьому плані такі: crescendo (diminuendo) виконується настільки мляво, безвольно, що воно майже не відчувається. Посилення (ослаблення) динаміки виконується не poco a poco (не поступово), а стрибками, чергуючись з рівною динамікою. Crescendo грається рівно, переконливо, проте відсутня кульмінація: замість гірської вершини нам пропонують споглядати якесь плоскогір’я. Необхідно завжди пам’ятати про мету (у цьому випадку − про кульмінацію), бо прагнення до неї передбачає рух, процес, що є найважливішим фактором у виконанні музичного твору.

Одна зі сторін роботи над музичним твором полягає в подоланні труднощів, пов’язаних із технічно складними місцями. Умовно можна виділити два основних типи завдань. Перше − подолання труднощів, не пов’язаних із рухомим темпом виконання. Друге − технічна робота щодо оволодіння не тільки необхідним характером звучання, а й швидким темпом виконання. «Техніка − це не манірність і зовнішня віртуозність, це, перш за все, скромність і простота. Від вуха до руху, а не навпаки». Ці висловлювання належать видатному музиканту К. Ігумнову [11, 45].

При роботі над технічно складними місцями особлива роль повинна відводитися програванню у повільних темпах. Такі заняття досить корисні для відпрацювання автоматизованих рухів пальців. Однак механічне, беземоційне програвання кожної ноти пасажу в повільному темпі навряд чи принесе користь. Необхідно сконцентрувати увагу на досягненні певного художнього результату. Ритмічна точність, фразування, нюансування обов’язково повинні відповідати художньому змісту музичного твору як у швидкому, так і в повільному темпі. При цьому навіть в уповільненому темпі не можна мислити окремими нотами. Кожен звук повинен співвідноситися з попереднім і подальшими звуками музичної тканини. Аналогічно цьому рухи пальців і всієї руки мусять бути взаємопов’язані між собою. Отже, у повільних темпах повинні автоматизуватися саме ті рухи, які будуть необхідні у швидкому. Необхідно чергувати повільні темпи зі швидкими й помірними. «Всі технічні прийоми народжуються з пошуків того чи іншого звукового образу, – наполягав К. Ігумнов. – Найбільшу помилку зробить той, хто відриває техніку від змісту музичного твору. Не можна відривати прийоми виконання від тієї звучності, яку належить отримати» [11, 44].

Душею твору є темп. Найчастіше швидкість виконання стає головним показником характеру музичного твору. Але іноді, навіть при великій швидкості руху звучання може бути як енергійним, так і млявим, поривчастим і спокійним, тобто з темпом пов’язано й визначення характеру руху, його внутрішньої динаміки.

На практиці часто гра «в темпі» виконується студентами прямолінійно, за принципом: можу − граю. Доводилося спостерігати на музичних виступах, як такі студенти заздалегідь прирікали себе на провал, взявши темп без урахування своїх технічних можливостей. Справа в тому, що авторські вказівки припускають, що потрібно зробити, а почуття міри цілком залежить від індивідуальності й технічної можливості студента. Грати твір у швидкому темпі можна тільки тоді, коли вже досягнута свобода і впевненість у рухах пальців.

Нерідко позначення a tempo виставлене автором після уповільнення або прискорення, розуміється студентом прямолінійно, що призводить до невиправданих поштовхів у швидкості руху. Зміст, характер музичного твору завжди підкаже, як перейти до a tempo, раптово або м’яко, поступово. Як зазначав К. Ігумнов: «Агогічні зміни нелегкі для виконавця. Іноді невелике відхилення в ту чи іншу сторону створює відчуття нервозності, нестійкості, метушливості або затягування, млявості. Тут проявляється закон компенсації – скільки узяв, стільки й віддав» [11, 45].

Важливе питання − гра напам’ять: вона має істотне значення для досягнення свободи виконання, необхідна при виступах на іспитах та концертах, у позааудиторній діяльності. Глибоке, вдумливе вивчення тексту, увага до деталей вимагає поєднання гри напам’ять із грою по нотах. Студент повинен це знати. Якщо студент має гарну пам’ять, то під час аналізу нотного тексту він багато чого запам’ятовує. Грамотно розібраний музичний твір треба довчити, а не чекати, поки він запам’ятається сам по собі. У інших випадках твір слід спеціально вчити напам’ять. Механічне заучування, що досягається шляхом лише багаторазового та формального програвання музичного твору, базується головним чином, на моторній пам’яті. Вона може підвести виконавця при хвилюванні, до того ж подібний метод роботи позбавлений майже всякого музичного сенсу і при цьому вимагає значних витрат часу.

Моторна пам’ять необхідна, але як фактор, що доповнює активне запам’ятовування, яке нерозривно пов’язане зі слуханням музичного матеріалу. Необхідно також усвідомити логіку та структуру того чи іншого пасажу, зрозуміти принцип його побудови, перш ніж переходити до наступного фрагмента нотного тексту. Надзвичайно важливо, щоб студент завжди чув, бачив у нотах, де помиляється, знав, у чому суть даної неточності або труднощі у запам’ятовуванні, умів знаходити ті чи інші деталі в тексті, що полегшують запам’ятовування. Вивчання напам’ять слід здійсювати спочатку по окремими розділами, у повільному темпі; потім переходити до з’єднання їх у більші частини і далі − до програвання всього твору з ретельним слуханням і детальним усвідомленням тексту. Таке виконання музичного твору сприятиме якісному засвоєнню студентом і міцному закріпленню в пам’яті.

Спроби передчасного переходу до рухливих темпів зазвичай погано впливають на якість гри, оскільки студент не може зберегти при цьому цілісності музичного виконання. Щоб вивчений твір надовго й міцно зберігся у пам’яті, треба вміти грати його без нот, починаючи з будь-якого місця за вимогою викладача, а також виконувати його в різних темпах. Подолання технічних труднощів, засвоєння змісту й вивчення напам’ять відбувається майже одночасно. Таким чином до кінця цього етапу роботи студент повинен цілком опанувати музичний твір, тобто зрозуміти його художній зміст (грати виразно), подолати технічні труднощі й вивчити твір напам’ять. Результатом другого етапу роботи має бути вільне і впевнене володіння студентом усіма засобами вираження художнього змісту музичного твору.

# 1.3. Заключний етап

На заключному етапі роботи синтезуються всі попередні напрацювання: встановлюється побудова музичних фраз, виявляється головна кульмінація, визначається єдина лінія розвитку музичного матеріалу. Для цього потрібно працювати над усім музичним твором або над його великими розділами, об’єднуючи їх потім у єдине ціле. Однією з важливих передумов цілісності виконання є відчуття смислової вершини, розвиток загальної динамічної лінії музичного твору. Якщо в музичному творі міститься декілька кульмінацій, необхідно звернути увагу на їх співвідношення за значимістю. «Слухач втомлюється, коли він чує виконавця, у якого всі епізоди напружені, − зауважував К. Ігумнов. − Це сприяє тому, що кульмінації перестають діяти як кульмінації, а тільки мучать своєю одноманітністю. Кульмінація лише тоді гарна, коли вона на своєму місці, коли вона є останньою хвилею, дев'ятим валом, підготовленим попереднім розвитком» [11, 43].

На заключному етапі студент повинен не тільки уявляти виконавський план твору в цілому, його лінію розвитку, а й знати, які виразні деталі в тому чи іншому розділі є головними, на чому має бути загострено увагу.

У цей період уся попередня робота має підсумовуватися й об’єднуватися в закінчене ціле. Потрібно також остаточно уточнити темп виконання. Знаходженню певного темпу сприяють авторські вказівки, розуміння характеру музичного твору, його стилю.

Вроджена виконавська яскравість − ознака безсумнівної артистичної обдарованості. Вона властива не кожному студенту, але в її розвитку викладач може досягти позитивних результатів. Домогтися якісного виконання музичного твору неможливо, якщо студент не відчуває глибокого інтересу до музики взагалі. Виконавська «яскравість» включає вміння сприймати та передавати внутрішню наповненість, ліричність, задушевність, філософську заглибленість, нескінченну різноманітність станів. Іншими словами, зміст поняття «яскравість виконання» включає найширший діапазон характерів, настроїв, визначається інтенсивністю, глибиною сприйняття виразності, краси будь-якого виконуваного музичного твору.

У кінці роботи над музичним твором студент повинен вільно почувати себе в цій музиці і, відповідно, її виконувати. Тут мається на увазі, перш за все, той стан внутрішньої розкутості, творчої свободи, особливого зближення зі світом образів досліджуваних творів, який є необхідною умовою для повноцінного виконання музичного твору студентом. Ні виконавська свобода і яскравість, ні будь-які інші виконавські якості не зможуть розвинутися повною мірою, якщо студент буде мало виступати на концертній естраді. Зрозуміло, будь-який музичний твір має бути взагалі добре вивчений і виконаний, але саме концертний виступ має підбити підсумок всієї виконаної роботи, зобов’язуючи студента максимально використовувати свої виконавські можливості. Виступ на концерті є дієвим фактором, що стимулює розвиток виконавських здібностей. Потрібно враховувати звичайно й індивідуальні здібності студента.

Підсумком роботи над твором є його концертне виконання, що потребує певної відповідальності й особливої підготовки. Обов’язково слід пояснити студенту, що концерт – це свято, де він може отримати величезне задоволення від виконаної роботи, радість вільно донести до слухача всю красу музичного твору. Відповідальність перед аудиторією, композиторським задумом, викладачем – усі ці чинники мають налаштувати студента певною мірою на особливий передконцертний настрій. Викладач повинен добре підготувати студента до цієї події, інакше може виникнути постійний страх перед виступом.

Для того, щоб виховати у студентів виконавську впевненість, бажано у класі створювати атмосферу концертного виконання. Звичайно є студенти, у яких немає подібних проблем, і на концерті вони відчувають себе артистично й натхненно. Але переважна більшість студентів стикається з психологічними труднощами, що відображається, у першу чергу, на виконанні технічно складних місць музичного твору.

Викладач повинен заздалегідь звернути увагу на зазначені психологічні проблеми з метою запобігання їх наслідкам. Тут необхідно розвивати швидкість реакції, винахідливість, творчу ініціативу. Перед виступом слід не завантажувати студента дрібними зауваженнями (особливо з приводу аплікатури). Активно мобілізувати увагу студента на художній зміст твору, акцентувати на важливості його донесення до слухача.

У день концерту не варто багато займатися. У цей день потрібно виключити всі фізичні навантаження. Дуже добре перед виступом подивитися нотний текст. Не змінювати в цей день звичний режим. Для успішних виступів звичайно величезну роль відіграє концертний досвід.

# РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВІКОНАВСЬКІ ОСНОВИ РОБОТИ НАД ТВОРАМИ ПРОФЕСІЙНО-ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ.

# ДОШКІЛЬНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД

# 2.1. Слухання музики

# 2.1.1. Теоретико-методичний аспект

Серед усіх видів музичної діяльності особливо важливе місце належить слуханню музики. Саме зі слухання музики починається залучення дітей до музичного мистецтва. Цей вид діяльності – складовий компонент виховання і розвитку дітей у закладі дошкільної освіти. Разом із тим слухання і сприйняття музики є окремим, дуже важливим розділом музичного виховання в цілому. Це особлива діяльність, що має самостійне значення. Діти мають слухати гарну музику, що сприяє радісному настроєві, оптимістично налаштовує, збагачує життєвими враженнями, запрошує до активних дій, закладає основи художнього смаку не лише на музичних заняттях, а й поза ними. Інструментальні п’єси та пісні у виконанні дорослих та дітей розвивають музичні здібності. Особливого значення набуває використання педагогом знайомих мелодій у поєднанні з новими.

Бажано пропонувати дітям для прослуховування мелодії, які виконують на різних інструментах. Корисно інтегрувати прослуховування музики з читанням літературного матеріалу, розгляданням малюнків, різними іграми та розвагами. Для розвитку вміння слухати і сприймати музику необхідне музично-сенсорне виховання дітей, яке передбачає вміння розрізняти звуки по висоті, тривалості, тембру, динаміці.

Відомо, що порівняно з інструментальною музикою великий вплив на дітей має вокальна музика, бо саме вона поєднує в собі музичний і літературний текст, а діти завжди сполучають звучання з конкретним образом. Багато композиторів, які створюють музику для дітей дошкільного віку, створили чимало дитячих пісень різної тематики саме для слухання.

Слухання музики є активним внутрішнім процесом зосередження, який дає дітям можливість сприймати і розуміти різні види та жанри музичного мистецтва. Музичний розвиток – це результат, до якого необхідно прагнути в процесі виховання і навчання.

При систематичному слуханні музики дошкільники починають розрізняти й усвідомлювати її виражальні засоби, жанри, композицію творів, що як наслідок, сприяє розвитку естетичних почуттів.

У процесі слухання музики розвивається інтерес до музичного мистецтва, відповідні здібності, мелодичний, гармонічний, ритмічний і тембровий слух, формується розумова діяльність дітей, розширюється їхній кругозір, виховується музична культура. За допомогою бесід, питань, музичних ігор, загадок діти вчаться помічати схожість між творами та їх частинами, своєрідність кожної з них; співвідносити зміст творів із оточуючою дійсністю; оволодівають спеціальною музичною термінологією. При правильній організації слухання музики у дітей формуються підсвідома увага, уява, фантазія, пам’ять, вольові якості.

Слухаючи музику, діти знайомляться з різними за жанрами, стилями, формами, тематикою музичними творами композиторів минулого і сучасності.

Таким чином, систематичне слухання музичних творів і збагачення музичними враженнями допомагає розвитку музичного сприйняття дошкільників, виховує естетичні почуття, музичний смак, навички культури слухання музики, які формуються у дітей на основі вміння прислухатися до музики. Послідовне виконання вимог сучасних програм слухання музики веде до гармонічного музичного розвитку.

Головна мета цього виду діяльності – залучити дітей до музичного мистецтва, виховувати стійкий інтерес та любов до нього.

У процесі слухання музики здійснюються основні завдання всебічного розвитку дітей: удосконалюються моральні риси, формуються розумові здібності, поліпшується фізичний та емоційний стан.

Відповідно до мети слухання музики головним виховним завданням є формування первинних основ музичної культури, а саме:

– ознайомлення дітей з художніми, доступними їхньому сприйняттю кращими зразками народної, класичної та сучасної музики;

– диференціація їх за жанрами і стилями;

– формування у дітей музичного сприйняття, здібності емоційно відгукуватися на музику, співпереживати почуттям, які виражені в різних за тематикою музичних творах;

– розвиток здібностей запам’ятовування музичних творів, їхнього змісту, характеру, засобів музичної виразності, поступового формування уявлень про музику;

– виховання оціночного ставлення до музики та її виконання, музичного та художнього смаку;

– формування навичок слухання музики;

– заохочення дітей до індивідуальної інтерпретації музики, до асоціації музичних переживань з життєвими образами;

– залучення дітей до слухання музики у виконанні педагогів, записи вокальних та інструментальних творів образного характеру;

– збагачення музичного досвіду і розвиток інтересу до вокальних та інструментальних творів; до порівняння звуків із звуками навколишнього середовища;

– розвиток умінь визначати характер, темп, динаміку та жанр музичного твору, вживати музичні терміни;

– виховання позитивного ставлення до музики, стійкого інтересу до української та народної музики;

– розвиток основ музичної культури, бажання слухати музику в повсякденному житті.

У змісті сучасної програми з музичного виховання з цього виду діяльності можна виділити три основні *напрямки*:

1. Ознайомлення з музичними творами, їх запам’ятовування, накопичення музичних вражень.

2. Розвиток музичних здібностей і навиків слухання музики.

3. Розвиток здібностей розрізняти характер пісень, інструментальних п’єс, засобів їх виразності, формування музичного смаку та музичної культури.

Слухання музики в дитячому закладі освіти проводиться за допомогою різних *видів діяльності*:

1. Діти зустрічаються зі слуханням музичних творів у процесі всієї музичної роботи. Слухання музики є методичним прийомом роботи з навчання всіх видів музичної діяльності.

2. Частина музичного заняття спеціально присвячується слуханню музики, яке не пов’язане зі співом і рухами як окремому виду діяльності. Діти слухають музичні твори повністю або уривками, аналізують їх, знайомляться з музичною термінологією, жанрами та їх різновидами, запам’ятовують прізвища композиторів.

3. Із дітьми середньої та старшої групи можна проводити слухання музики як самостійне заняття. Такі заняття краще пропонувати в другій половині дня, не частіше одного разу на місяць. У самостійні заняття зі слухання музики вміщують нові твори (не більше двох) і вже знайомий репертуар, усього 4-5 творів, із них 1-2 – інструментальна музика, решта – вокальна.

4. Діти зустрічаються зі слуханням музики на святах і розвагах. Наприклад, одна з форм розваг – це концерт, який цілком присвячується слуханню. На відміну від занять, тут не проводиться аналіз музичних творів. Дається тільки його назва і коротка вступна бесіда педагога. Слід пам’ятати, що не треба перевантажувати дітей довготривалим слухання музичних творів, тому що вони втрачають інтерес до них і, відповідно, погано засвоюють музичний репертуар.

Для слухання музики в ЗДО підбирають вокальні й інструментальні музичні твори, невеликі за об’ємом, із нескладною гармонією і ритмом, яскраво вираженою мелодією, простою формою, не дуже голосні за звучанням і не дуже швидкі за темпом. Сильний звук занадто збуджує дітей, їхня увага розсіюється, а дуже швидкий темп заважає й ускладнює сприйняття та запам’ятовування мелодії.

Музика вокальних творів повинна бути простою, наспівною, мати виразний ритмічний малюнок, чітко виражений динамічний розвиток, стрункість побудови. Найкращі зразки – це українські народні твори.

Зі слухання музики в основному використовується програмна інструментальна музика, хоча у програмах подаються й не програмні твори, які відтворюють певний настрій. Переважно це твори для вправ, рухів, несюжетних ігор, таночків або колискові мелодії, нетанцювальні п’єси, які діти добре сприймають, але не відтворюють у рухах.

Слід пам’ятати, що дошкільників зацікавлюють музичні твори з яскравими, близькими й зрозумілими музичними образами. Твори мають бути доступними для дітей кожної вікової групи не лише за замістом, а й за формою, організацією засобів музичної виразності (ритм, темп, динаміка, лад). Діти найкраще сприймають прості образи, характеристика яких обмежена підкресленням тільки однієї властивості («зайчата легко стрибають», «ведмежата ходять важко») або відображенням однієї типової дії, яка повторюється («конячка скаче», «дощик накрапає»), особливо у молодших групах.

Репертуар кожної вікової групи визначено у програмі, проте музичний керівник повинен творчо підходити до вибору творів, поповнювати цей список, ураховуючи вікові й індивідуальні характеристики дітей групи, а також особливості певного регіону чи місцевості.

Основні вимоги до музичного репертуару – це доступність, виховна цінність і художність творів.

Розрізняють такі ***етапи слухання музики*:**

– ознайомлення;

– розучування або повторне слухання музики;

– закріплення.

***1 етап.*** Процес ознайомлення є найважливіший. Основне завдання цього етапу – підготовити (настроїти) дітей до слухання музики, допомогти зрозуміти її зміст, характер і виражальне значення. На цьому етапі необхідно привчати дітей активно вслуховуватися, відгукуватися на почуття, що виражені в музичних творах, сприймати загальний характер.

Для цього необхідно дорослому дуже виразно, емоційно виконати музичні твори. Перше виконання повинне бути проникливим, високохудожнім, щоб залишити враження у свідомості дитини. Вступна бесіда має бути короткою, цікавою, емоційною, спрямованою на основний зміст і характер музичного твору. У молодших групах можна використовувати ігрові ситуації і наочності (іграшки, що допоможуть дітям краще сприймати музичний твір), а в старших – значення цих прийомів зменшується. Чим старші діти, тим менш докладним має бути слово педагога, бо тепер увага зосереджується на аналізі музики.

***2 етап.*** Основні завдання на етапі розучування музичних творів неоднакові для дітей різних вікових груп, отже й різні прийоми роботи. У молодших групах приділяють увагу запам’ятовуванню, а в старших – аналізу. На цьому етапі перед педагогами ставиться завдання активізувати процес сприйняття музики. Перед слуханням звертається увага на основні засоби музичної виразності, композицію музичного твору, наявність вступу, закінчення. Крім цього, у всіх вікових групах можна використати іграшку, ігрові прийоми навчання, показати картинку, тематично пов’язану зі змістом музики. Наприклад, під час повторного слухання п’єси Л. Шукайло «Курочка» музичний керівник або вихователь може показати дітям, як курочка «клює» зернята, постукати правою рукою по лівій тощо.

Головна увага при цьому приділяється більш повному сприйнятті музики, шляхом акцентування уваги дітей на окремі елементи музичної виразності і розвитку музичної пам’яті. На етапі закріплення поглиблюються знання дітей про музику.

Використовуються такі прийоми: порівняння щойно прослуханої п’єси з іншою, вже знайомою дітям, близькою за тематикою та художніми особливостями, складання колективної розповіді про твір тощо.

***3 етап.*** Закріплення має велике значення для розвитку музичного слуху, пам’яті й оціночних суджень, тобто для розвитку музичного смаку.

Слід прагнути до того, щоб діти пояснювали, обґрунтовували своє судження. На цьому етапі дошкільники самостійно впізнають музичні твори, запам’ятовують і виділяють ті, які найбільше сподобалися. У них з’являється вибіркове ставлення до музики. Часто на цьому етапі дітки самі просять виконати твори, які найбільше їм сподобалися. Тож дорослі можуть задавати різні питання дошкільникам, наприклад: Як називається пісня, п’єса? Який у неї характер, темп? Угадайте, що я виконала: колискову чи марш, пісню чи таночок?

Отже, у процесі слухання музики педагог має привчати дітей таким діям:

– уважно слухати музику, виховувати інтерес до різних жанрів і видів музики;

– запам’ятовувати музичні твори по вступу і закінченню, по мелодії, окремим фразам, частинам;

– розвивати вміння розрізняти характер, засоби музичної виразності, порівнювати з іншими творами;

– викликати бажання ще слухати музику.

Вибір ***методів*** і ***методичних прийомів*** під час слухання музики залежить від мети, завдань, віку дітей і педагогічної майстерності педагога.

***Методи роботи*** зі слухання музики в ЗДО передбачають єдність впливу трьох елементів: музики, слова й наочності. Найбільше значення має музика, її художнє виконання. Проте діти не можуть самостійно залучатися до слухання музики. Слово, зокрема бесіда чи розповідь музичного керівника, допомагає проникнути у світ музики, відчути істотні зміни в її структурі, співвідносити музичні й позамузичні компоненти художнього образу. Інколи поєднання слова й музики є недостатнім, щоб сприйняти й зрозуміти зміст твору, дуже важливе значення має сам тон викладу матеріалу, жести й міміка педагога. Також потрібна наочність, яка допомагає уявити, про що розповідає музика, образ, втілений у музиці.

Слід зазначити, що педагог може використовувати різні форми словесного пояснення: говорити про назву твору, проводити коротку бесіду перед і після прослуховування, кількома словами пояснювати зміст твору. Можна застосувати поетичне слово, цитату, роз’яснення. Під час слухання музичних творів необхідно використовувати такі ***методичні прийоми***:

1. Постановка завдання, яке допомагає організувати навчання так, щоб діти не лишалися пасивними слухачами. Кожне завдання необхідно чітко формулювати, правильно спрямовувати активність дитини, інакше вона сама визначить собі завдання, які можуть відрізнятися від того, що мав на увазі музичний керівник. Наприклад, якщо діти просто слухають виконуваний твір, не ставлячи ніяких завдань, вони можуть не звернути уваги на ті чи інші особливості п’єси або пісні, які треба виділити.

Завдання, яке дошкільники зрозуміли, спрямовує їхню діяльність, активізує увагу і поліпшує сприйняття твору.

2. Створення ігрових ситуацій. Використання цього прийому зумовлене тим, що провідною у дошкільному віці є ігрова діяльність. Використання ігрових прийомів під час слухання музики викликає позитивні емоції і допомагає повноцінному сприйняттю та запам’ятовуванню творів.

3. Повторюваність творів для слухання. Під час слухання необхідно неодноразово повторювати музичний твір, його уривки і добиватися включення слухових, зорових і рухливих аналізаторів. Музичний твір повторюється декілька раз на одному занятті і на наступних двох, трьох.

Методи навчання визначаються завданнями, що ставить вчитель перед дітьми, керуючись програмними вимогами, допомогою, яку він надає у виконанні цих завдань, ігровими ситуаціями та їх зв’язком з аналізом твору, частотою і метою програвання твору.

Таким чином, слухання музики у ЗДО є одним із найважливіших видів музичної діяльності, з якого починається залучення дошкільників до музичного мистецтва. Цей вид музичної діяльності постійно має використовуватися на музичних заняттях у кожній віковій групі та у повсякденному житті дитячого закладу. Вихователі мають знати музичний репертуар, завдання зі слухання музики, вимоги програми, правила використання цього виду музичної діяльності у повсякденному житті ЗДО та в процесі проведення інших занять.

Вікові особливості

*Ранній вік (другий і третій роки життя)*

У цьому віці дитина вже виявляє естетичні почуття під час сприйняття музики, підспівування, участі в грі або танці, що виражається в її емоційному відношенні до власних дій. Тому пріоритетними завданнями стають розвиток уміння вслуховуватися в музику, запам’ятовувати й емоційно реагувати на неї.

Учитель, розвиваючи інтерес до музики, перед кожним виконанням твору розповідає про те, що він виконуватиме, про що говориться у творі; привчає дітей до того, що кожен музичний твір має назву й характерне звучання. У першій половині року діти краще сприймають вокальні твори завдяки тому, що в них поєднуються яскрава музична основа художнього образу і художнє слово.

Формування інтересу до сприйняття музики й стійкої уваги багато в чому залежить від того, чи вміє вчитель поставити завдання перед дитиною, наскільки вона зрозуміла й здійснима. Із метою розвитку вмінь вслуховуватися у слова й мелодію пісні, музичний акомпанемент, а також сприймати яскравий художній образ твору слід запропонувати дітям пісню, виконану на різних інструментах.

На третьому році життя малюки з цікавістю слухають інструментальну музику, для якої характерні багаті виразні засоби та яскраві образи. Зазвичай діти швидко запам’ятовують її. Приблизно на третьому занятті малюки впізнають мелодію і можуть відповісти на запитання: «Про що цей твір?». Для формування основ музичної культури в цьому віці вже можна використовувати методи контрастних зіставлень, які сприяють активізації емоційної чуйності та розвитку мислення.

Метод контрастних зіставлень дозволяє використовувати твори з однією назвою, але такі, що створюють різні художні образи; одного жанру й різних жанрів, що поєднують спів та інструментальний супровід.

У процесі сприймання музики важливо викликати активність дитини, яка виявляється в пізнаванні музичних творів, вияві позитивних емоцій, здатності підібрати до музики іграшку, ілюстрацію тощо.

Особливим видом слухання музики є оповідання з музичними ілюстраціями. Методика проведення такого виду слухання припускає, як правило, роботу зі знайомими творами, але іноді можна включати й нові, але не більше одного-двох. Учитель спочатку пропонує словесний, а потім музичний образ, обов’язково додаючи завдання на активізацію музичної пам’яті, уяви. Цей вид слухання музики проводиться як розвага або на початку заняття, коли дитина ще не стомлена та яскраво сприймає те, що відбувається.

*Молодший вік (четвертий і п'ятий роки життя)*

Розвиток дітей цього віку дозволяє проводити планомірну роботу із формування основ музичної культури на заняттях і в процесі використання музики в повсякденному житті, а також під час культурно-дозвільної діяльності.

Слід виходити з того, що діти вже мають деякі навички в цьому виді діяльності. Сприйняття музики стає емоційнішим і диференційованішим. Твори, пропоновані для слухання, за своєю музичною характеристикою мають бути яскраво емоційними. Їх краще давати попарно: спочатку з різко контрастним характером, потім – з менш яскраво вираженим. Дітей навчають порівнювати твори, для цього доцільно прослуховувати їх кілька разів; підказують відповідні епітети для їх характеристики. Перше прослуховування – це знайомство й естетичне сприйняття твору в цілому. Друге й третє прослуховування – це сприйняття музичного твору з детальнішим обговоренням характеру і змісту, виконання найбільш яскравих фрагментів. На наступних заняттях діти, як правило, вже впізнають твір за вступом, заключною частиною й за окремим фрагментам.

Із метою вдосконалення вміння вслуховуватися в музику педагогу слід більше уваги приділяти виразному, емоційно яскравому виконанню музичного твору.

*Старший вік (шостий рік життя)*

Діти з великим інтересом ставляться до занять; у кожної дитини є свій улюблений вид діяльності, їхні інтереси вже носять стійкий характер. Основна увага приділяється формуванню вміння сприймати й порівнювати різні музичні твори.

Роботу зі слухання рекомендуємо вести у трьох пізнавальних напрямках, кожний із яких має свої цілі й завдання.

*1.* *Знайомство з жанрами, характером музики*: дітям пропонують слухати твори контрастного характеру, що допомагає їм зрозуміти почуття, виражені в музиці.

*2.* *Знайомство з особливостями твору*: дітей навчають розуміти, що музика завжди передає і відтворює почуття, настрій, переживання людини; педагог і діти спільно прагнуть розповісти про сенс твору. Так виробляється індивідуальність суджень і висловлювань. Важливо, щоб діти відчули ставлення композитора до зображуваних подій, тому, характеризуючи музичний твір, необхідно детально аналізувати особливості виразних засобів, показувати їх зв’язок зі змістом.

*3.* *Знайомство з прийомами музичної виразності, основними й супутніми художніми засобами, що допомагає дитині усвідомити і сприйняти твір у цілому*. Цілісне сприйняття твору залишається одним із основних методів роботи. Це дає педагогові можливість учити дітей диференційованому сприйняттю музики, тобто показувати, як поступово розвивається музично-художній образ і яким його бачив і відчував композитор. Навички музичного сприйняття закріплюються, якщо прослуховування п’єси супроводжується діями. Наприклад, твір зі слухання музики «Танець маленьких лебедів» з балету «Лебедине озеро», муз. П. Чайковського, може супроводжуватися творчим завданням – зображувати танець птахів і передати їх настрій. Сприйняття формується не лише в процесі музичних занять, але і в культурно-дозвільній діяльності: на святах, під час розваг, відпочинку, спортивних змагань; на заняттях із розвитку мови, математики, образотворчої діяльності тощо.

Формування смаку, інтересів, уяви, розвиток емоцій відбуваються з опорою на кращі зразки народної та класичної музики. Значна увага приділяється складанню словника естетичних емоцій – дитина вчиться підбирати точні слова для характеристики музичного твору. Так, після прослуховування п’єс П. Чайковського «Хвороба ляльки» і «Нова лялька» діти, як правило, вживають до першого твору епітети: тривожна, сумна, зворушлива музика; а до другої п’єси – радісна, дзвінка, грайлива, світла музика.

Із метою активізації слухового сприйняття слід використовувати слухання музичного твору в різному виконанні: фортепіанному, оркестровому, камерно-ансамблевому.

# 2.1.2. Виконавський аспект

Самостійну роботу щодо розучування твору професійно-педагогічного репертуару зі слухання слід організовувати згідно з такими рекомендаціями.

По-перше, студент повинен намагатися перш за все зрозуміти його зміст. Для цього рекомендується уважно ознайомитися зі словесними вказівками автора, що визначають настрій і характер твору. По-друге, визначити його тональність і розмір. Рекомендується цілісне програвання твору для того, щоб отримати уявлення про нього. При недостатньому володінні технікою читання нот з листа допустимий первинний розбір твору кожною рукою окремо. На наступному етапі слід ретельно розучити партію кожної руки окремо, точно відтворюючи нотний запис.

Усі елементи нотного запису – ноти, ритм, динамічні відтінки, аплікатуру – слід виконувати з особливою увагою. Необхідно прагнути не до формального виконання нотного тексту, а до живого інтонування та фразування, осмисленої й відповідної передачі характеру твору. Епізоди, складні для виконання, слід учити окремо. При розучуванні нотного тексту корисно чергувати гру з рахунком уголос із грою без рахунку, стежачи за якістю звучання.

Оволодівши досить вільно партією кожної руки окремо, виконавець повинен переходити до розучування твору двома руками, згодом повертаючись до попереднього етапу роботи (гри кожною рукою окремо). Твори рухливого характеру рекомендується спочатку грати в повільному темпі, поступово наближаючись до зазначеного в тексті композитором.

Із метою розвитку вмінь опрацювання творів у самостійній роботі, рекомендуємо такий план:

1. Визначити тональність, розмір, знаки, прийоми гри, динаміку, темпові й характерні терміни, відповідний образ твору.

2. Визначити частини, їх кількість, кожну частину поділити на фрази і речення.

3. З’ясувати, в партії якої руки йде мелодична лінія, а в якій – акомпанемент. Якщо це поліфонічний твір, то він обов’язково розбирається за голосами, визначається головна тема, підголоски тощо.

4. Точно прорахувати ритм у важких місцях, а саме: пунктирний ритм, розбіжність долей у партії кожної руки, синкопи, заліговані ноти тощо.

5. Якщо використовуються акорди, визначити їхні функції та побудову.

6. Аплікатуру переглянути з позиції зручності, якщо вона не вказана в нотах – її необхідно ретельно продумати; знайти місця, де є поступеневий рух угору або вниз, рух тризвуками, стрибки.

7. Розбір починати кожною рукою окремо, з рахунком уголос, у повільному темпі, дотримуючись штрихів і аплікатури. Дуже важливо постійно контролювати якість звучання. Для цього потрібно уважно слухати свою гру, здійснювати самоконтроль.

8. Вивчивши текст кожною рукою, можна приступати до поєднання обох рук по фразах, потім реченнями, частинами, і весь твір у цілому, при цьому не забуваючи виконувати все вивчене раніше, точно витримуючи тривалості й закінчення фраз.

9. При впевненому виконанні тексту твору можна підключати динаміку, емоції, образність, інші авторські ремарки.

10. Вивчити напам’ять.

Таким чином, сучасна музична педагогіка прагне до того, щоб виховати всебічно розвинену творчу особистість, яка може з успіхом реалізувати себе у будь-якому виді діяльності. Для розвитку навичок гри на фортепіано, музичного слуху, пам’яті і музичного смаку доцільно поєднувати в педагогічній практиці традиційні й інноваційні методи роботи. На всіх етапах навчання, як вже відзначалося раніше, дуже важливо постійно підтримувати інтерес до навчання, до творчості, чого можна досягти за рахунок застосування різних методів навчання, ігрових форм навчання, посилення творчої атмосфери на занятті, вивчення й використання інноваційних форм роботи для всебічного розвитку особистості**.**

# 2.2. Музично-рухова творчість

# 2.2.1. Теоретико-методичний аспект

Науковими дослідженнями доведено, що весь організм людини реагує на дію музики. Сприйняття й розуміння музики полягають у відчутті її м’язами, рухом, подихом. Відомий музикознавець В. Медушевський писав, що нескінченно багата інформація, закладена в музиці, зчитується не розумом, а динамічним станом тіла – співінтонуванням, пантомімічним рухом. Рух є основним засобом розвитку відчуття ритму, природної музикальності, уяви, прагнення до самовираження, емоційного відгуку на музику, здатності осмислено, усвідомлено сприймати і виконувати музичні твори, основним способом розвитку діяльності й мислення, тренування нервово-психічних процесів, засобом розвитку соціально-комунікативних навичок, джерелом ні з чим незрівнянної радості для дітей. Тому рух – це найважливіший компонент у музичному вихованні.

Музика й рух такі ж взаємопов’язані поняття, як звук і його ритмічна організація. Ритмічний малюнок складає основу звуків, а отже, і музичного образу. Ритм, пульсація, рух, дія – по суті це характеристики одного й того ж поняття. Танці, музичні ігри, рухові ігрові вправи різного характеру допомагають дитині зрозуміти зміст музики, освоїти її непросту мову.

До музично-рухової творчості належать музично-ритмічні вправи, марші, танці, хороводи й ігри, які допомагають малюкам краще зрозуміти, відчути, полюбити музику, усвідомити її настрій, навчитися розрізняти засоби музичної виразності, частини твору.

Значення музично-рухової творчості важко переоцінити. Ще в ранньому дитинстві малюки передають свої емоції через рух – пружинять ніжки під веселу музику, погойдуються з боку в бік під спокійну тощо. Відомі вчені зазначають, що музично-ритмічне виховання треба починати якомога раніше, адже емоції під впливом музики створюють потребу в руховій активності, яка поступово набирає більш довільного характеру.

Основні завдання музично-рухової творчості:

– забезпечити загальний музичний розвиток та розвиток музичного слуху;

– формувати вміння підкоряти рухи музиці, засвоєнню музичних знань;

– дати правильні рухливі навички;

– забезпечити формування вмінь управляти рухами тіла: швидко та точно зупинятися, змінювати рухи на інші.

Перед педагогом постає завдання розвинути в дитини сприймання художніх образів й уміння відображати їх у русі, тобто рухатися відповідно до характеру музики. Видатний педагог Н. Ветлугіна стверджувала, що рухи допомагають дитині глибше сприймати музичний образ твору, а музика спонукає до увиразнення рухів [10, 133].

У цій взаємодії музика посідає основну позицію, а рух стає засобом виразності художніх образів.

*Рухливі забави, музично-ритмічні вправи, марші*

Рухливі забави, музично-ритмічні вправи, марші, танці, ігри, хороводи спрямовані на виконання певних завдань з розвитку музичних здібностей дошкільників і мають доповнювати одне одного, перебувати в тісному зв’язку, утворювати систему, у якій музичне виховання здійснюється в певній послідовності. Наприклад, не можна братися до розучування таночка чи гри, попередньо не розучивши танцювальних рухів до них, не навчивши дитину чути початок і закінчення музики, зміну її частин. Для кращого сприйняття рухів дітьми доречно використовувати такі ігрові прийоми:

– крокуємо, як солдати на параді;

– пружинимо ніжки, як кішечки («м’який» крок);

– стрибаємо, як м’ячики;

– перестрибуємо через рівчачок («бігунець»);

– ставимо ноги «квіточкою» – вихідне положення ніг перед «пружинкою».

Саме вправи на формування музично-ритмічних рухів є фундаментом, на якому будується вся музично-рухова творчість. Без сформованої бази танцювальних рухів, яка закладається в дітей ще в ранньому віці і поповнюється з кожним заняттям, дошкільнята не зможуть самостійно створювати етюди чи танці.

Музично-рухливі вправи можуть бути сюжетними й безсюжетними. Перші мають більш емоційний характер, їхні образи допомагають дитині краще виконати певні музичні завдання (наприклад, у вправі «Дощик», музика М. Любарського, передати в рухах відповідний характер музики). Сюжетні вправи в основному використовуються в роботі з дітьми раннього та молодшого віку. Дошкільнята старшого віку найчастіше виконують безсюжетні вправи, наприклад, «Легко бігаємо» (музика М. Любарського).

Сюжетні та безсюжетні вправи спрямовані на вироблення в дітей цілої низки вмінь:

– узгоджувати рухи з характером музичних творів (бадьорим, жвавим, спокійним, маршовим, танцювальним);

– змінювати рухи зі зміною регістру (високий, середній, низький), динамічних відтінків (голосно, тихо тощо) і темпу музичного твору (швидко, повільно, прискорено, уповільнено тощо);

– починати й закінчувати рух одночасно з музикою;

– самостійно змінювати рухи відповідно до форми твору;

– виконувати різні шикування (колона, шеренга, ходіння по колу один за одним, парами, четвірками тощо);

– виконувати танцювальні елементи («пружинка», крок польки, галоп, перемінний крок, колупалочка тощо);

– удосконалювати основні рухи: ходьба, біг, стрибки;

– виконувати різноманітні вправи з атрибутами (прапорцями, кульками тощо).

Музично-ритмічні вправи допомагають навчити дітей узгоджувати рухи з характером музики, ритмічно й виразно рухатися, розвивають відчуття ритму, передаючи через рух ритмічну виразність музики. Музично-ритмічні вправи містять різні види ходьби, бігу, завдання на орієнтування в просторі, перешикування, танцювальні кроки, елементи танців, а також вправи з атрибутами. Виконання багатьох музично-рухливих вправ потребує таких самих умінь, як і ті, що формуються під час фізичного виховання дошкільників.

*Танці*

Значне місце в музично-ритмічному вихованні дошкільнят відводиться танцям. Навчити дитину передавати характер музичного твору не лише через через його образний зміст, а й через пластику рухів під музику – саме на це спрямована робота над танцем. Відомо, що діти дуже люблять танцювати. У танцях вони задовольняють свою природну потребу в русі. У виразних, ритмічних рухах танцю розкриваються почуття, думки, настрій, виявляється характер дітей.

Танець – мистецтво синтетичне. Воно спрямоване на вирішення музично-ритмічного, фізичного, естетичного та психічного розвитку дітей. Рухи під музику привчають їх до колективних дій, сприяють вихованню почуття колективізму, дружби, товариства, взаємної поваги.

Рухи під музику зміцнюють дитячий організм. Задоволення, отримане дитиною в процесі рухових дій, побічно супроводжується значними фізіологічними змінами в її організмі: у маляти покращується дихання й кровообіг.

Весела музика збуджує нервову систему, викликає посилену діяльність вищих відділів головного мозку, пов’язаних з асоціативними, інтелектуальними та вольовими процесами. Діяльність скелетної мускулатури в дошкільному віці має важливе значення, оскільки в зростаючого організму відновлення витраченої енергії характеризується не тільки поверненням до вихідного рівня, але і його перевищенням. Тому в результаті занять танцями відбувається не трата, а набування енергії. Музично-ритмічні рухи сприяють формуванню моторики, покращують поставу. Систематичні заняття танцями дуже корисні для фізичного розвитку дітей: поліпшується постава, вдосконалюються пропорції тіла, зміцнюються м’язи. Поступово діти починають легше, граційніше рухатися, стають розкутими. У них з’являються такі якості рухів, як легкість, польотність, пружність, спритність, швидкість й енергійність. Завдяки музиці рухи дошкільнят стають більш чіткими, виразними й пластичними.

Танець для дітей повинен мати чіткий малюнок рухів. Необхідно памʼятати про збереження точності й закінченості танцювальної форми, тільки за такої умови танець буде зручний для багаторазового повторення. Необхідні органічний взаємозв’язок рухів з музикою, урахування не тільки загального характеру музики, а й основних засобів музичної виразності (динамічних, темпових, метроритмічних, гармонійних особливостей, регістрового забарвлення, форми побудови цього твору). Важлива також різноманітність репертуару дитячого танцю (за змістом, настроєм). Цікавим моментом для дітей може виявитися зміна партнерів у танці, елемент гри, жарти, незвичайних атрибутів, костюмів.

Щоб зацікавити дітей танцем, педагог повинен дати йому загальну характеристику, наголосити на особливостях. Велике значення має слухання музики танцю, з’ясування її змісту й особливостей, розбір структури (окремих частин, музичних фраз тощо). Дітям можна запропонувати відзначити ударами акценти, ритмічний малюнок, початок нової частини, музичної фрази тощо. У процесі розучування танцю педагогові доводиться неодноразово повертатися до змісту й особливостей прослуханої музики, допомагати дітям знаходити відтінки руху, що відображають характер музики. Необхідно ввести дошкільнят у світ тієї музики, під яку вони будуть танцювати.

Музичний супровід – справа першорядної важливості. Музика повинна обиратися відповідно до вимог гарного смаку. Критерії музичного оформлення занять танцями визначаються такими поняттями, як зрозумілість, дохідливість, закінченість мелодії. Обираючи музичний твір, фахівець повинен досконало знати його в цілому, що надасть йому можливість застосовувати відповідно до педагогічної цілі.

*Ігри*

Музична гра дозволяє вирішити безліч завдань програми дитячого садка: від ознайомлення дітей з музикою як мистецтвом до формування та розвитку творчих здібностей у них. Різноманітність тематики, засобів зображення, емоційності ігор дають можливість використовувати музично-театралізовані ігри з метою всебічного розвитку особистості. Отже, педагог повинен докласти чимало зусиль, аби заняття з дітьми музично-театралізованою діяльністю були вдалими, на високому професійному рівні, щоб вирішити головну проблему дитячого закладу – створити всі умови для своєчасного, повноцінного, усебічного фізичного, психологічного та духовного розвитку дитини. Здійснений аналіз дає підстави стверджувати, що систематична робота з дітьми музично-театралізованою діяльністю – умова розвитку творчих здібностей, формування театралізованих здібностей дошкільників, формування естетичних смаків дітей.

Музично-рухливі ігри є заключною частиною музичного заняття. Вони допомагають психологічно розвантажити дітей, навчити їх гідно сприймати не тільки перемоги, а й поразки. Гра стимулює дитину до творчості, розвиває вміння поводитися в колективі, дружні стосунки, викликає в неї багато емоцій, розвиває психічно та фізично.

Умовно музично-рухливі можна поділити на народні, сюжетно-рольові й творчі. У грі діти не тільки навчаються слухати музику, виконувати певні рухи відповідно до характеру, але й розвивають орієнтування в просторі, самоконтроль. Гра є засобом розвитку в дітей музикальності, у ній діти почуваються більш природно, розкуто, гра викликає в них найбільший інтерес і захоплення.

Народним іграм треба приділяти увагу ще й тому, що вони долучають дошкільнят до народного мистецтва, виховують естетичний смак. Народні ігри здебільшого пов’язані з порами року, тому й планувати їх проведення треба відповідно. На основі народних музично-рухливих ігор можна провести вечір розваг: це буде нескладно, а діти отримають велике задоволення.

Ігри зі співом, хороводи, розучені на музичних заняттях, вихователі закріплюють із дітьми в групах. За теплої погоди дошкільнята із задоволення грають у них на ігрових майданчиках.

# 2.2.2. Виконавський аспект

Сучасні реалії розвитку суспільства потребують від вищих педагогічних навчальних закладів створення в освітньому процесі умов для розвитку індивідуального творчого потенціалу й повноцінної самореалізації майбутніх фахівців. Це зумовлює необхідність упровадження перспективних технологій удосконалення професійної підготовки студентів з урахуванням специфіки викладання дисциплін музично-естетичного циклу.

Особливість музичного пізнання полягає у взаємодії емоцій та інтелекту, оскільки музика породжує «знання-переживання». У науковій музично-педагогічній спадщині зазначається, що мистецька освіта є сумарним поєднанням емоційного й раціонального, суб’єктивного й об’єктивного, підсвідомого й усвідомленого, що зумовлює наявність співвідношення характерних бінарних пріоритетів, які віддзеркалюють розвиток емоційної та інтелектуальної сфери майбутнього педагога-музиканта, а саме: забезпечення взаємозв’язку емоційного й розумового розвитку; поєднання суб’єктивного осягнення художнього змісту мистецького твору й об’єктивного засвоєння необхідної мистецької інформації; орієнтація на усвідомлення художнього змісту мистецького твору на підсвідомому рівні завдяки інсайту («осяянню») і свідоме проникнення до глибин музичної філософії й архітектоніки; задоволення духовних потреб особистості (на відміну від прагматичного споживання мистецтва) [45, 28-32].

Компетентності, що формуються у процесі фахової підготовки педагога-музиканта, характеризуються універсальністю; узагальненість змісту дає змогу застосовувати їх на всіх освітніх рівнях.

Складність формування інструментально-виконавської компетентності полягає в тому, що практична фахова підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва є поліфункціональною, тому професійні якості студентів передбачають наявність цілого комплексу загальнопедагогічних, психологічних, музично-естетичних знань, а також сформованість різноманітних музично-виконавських умінь.

У системі інструментально-виконавської підготовки майбутнього музиканта-педагога слід виділити такі аспекти:

– по-перше, досконале володіння інструментом, розвиток виконавської майстерності, оволодіння знаннями з суміжних дисциплін, необхідних для виховання виконавської культури (теорія музики, гармонія, музична література, музична культура тощо);

– по-друге, опанування навичок гри на інструменті й оволодіння педагогічною технікою – сукупністю вмінь і навичок, які забезпечують оптимальну поведінку вчителя.

Слід пам’ятати, що виконавська підготовка студента – майбутнього вчителя музичного мистецтва є складною системою, яка охоплює:

– музичну спрямованість – у процесі становлення майстерності у студента змінюється система мотивації: від потреб, пов’язаних із отриманням задоволення від музикування, до мотивів щодо удосконалення технічної майстерності й розвитку загальної музичної культури;

– музичні знання, необхідними для виконавської майстерності інструменталіста, зокрема прийоми та способи гри, виконавські технології, музичні концепції тощо;

– музичні вміння, що поділяються на базові (читання з листа, транспонування, гра на слух, транспонування на слух);

– уміння, пов’язані з оволодінням різними формами інструментальної діяльності;

– художньо-естетичні вміння – створення художнього образу.

Зауважимо, що практична зорієнтованість фахових знань і вмінь не дає майбутньому педагогові-музиканту усталених варіантів виконання завдань, оскільки музично-виконавська й музично-педагогічна робота є діяльністю постійної непередбачуваності як в умовах поурочних і позакласних занять, так і під час проведення виховних заходів, концертних виступів. У процесі означеної діяльності можна умовно виділити такі складники:

– змістовний, коли виконавець є головним джерелом музичної інформації;

– організаційний, у випадку, коли виконавець здійснює опосередковане керівництво пізнавальною діяльністю слухачів;

– гедоністичний, що передбачає побудову виконавцем перспективної програми концертного виступу для задоволення якомога більшого кола естетичних потреб слухацької аудиторії;

– рефлексивний, коли виконавець є адресатом зворотної інформації у процесі художньо-комунікативної взаємодії в системі композитор-виконавець-слухач;

– проективний, за якого специфікою музичного виконання є гнучкість інтерпретаційних кордонів і неможливість одномоментного виправлення помилок, якщо такі мали місце у процесі сценічного виконання музичного твору. Тому для виконавця важливим є аналіз їх виникнення й проективна робота щодо передбачення можливих помилок.

У виконавській практиці активізується здатність до естетичної думки й оцінки, виховується сприйняття й емоційне чуття музики, а також формується образне мислення. Індивідуальний характер навчання гри на фортепіано створює величезні можливості для безпосередньої дії викладача на учня, формування якостей його особистості (почуття відповідальності, дисципліни тощо). Але сьогодні у процесі інструментально-виконавської підготовки вчителів музичного мистецтва (від початкових ланок музичної освіти до вищих навчальних закладів) поширеним залишається формальне проходження навчально-виконавського репертуару, недостатня увага приділяється розвитку уяви, самостійності мислення, активізації потенційних творчих можливостей кожного суб’єкта навчання, забезпечення його готовності до участі в культурно-мистецькому житті суспільства.

Естетико-психологічною детермінантою процесу формування інструментально-виконавської компетентності педагога-музиканта виступає компенсативний зміст музичної освіти, що дає змогу розглядати названий процес із позицій самовдосконалення й самореалізації майбутнього фахівця.

Процес формування професійної компетентності майбутнього педагога-музиканта зумовлюється різноманітністю, багатоплановістю виконавської діяльності мистецьких факультетів і передбачає побудову студентами індивідуальних конструктів виконавського досвіду на основі опанування *спеціального музичного інструмента*, відповідно до попередньої музичної освіти, що дає змогу студентові у своїй майбутній професійній роботі урізноманітнювати педагогічну діяльність для більш досконалого, цікавого й доступного пояснення матеріалу дітям різних вікових категорій.

Сутність музично-виконавської діяльності полягає в освоєнні музичної мови твору (через нотний текст), у тлумаченні художньої ідеї, образу та змісту композиторського задуму й доборі виразних засобів для найбільш точного його втілення.

Виконання музичного твору (на будь-якій стадії підготовки) – передача його смислового єства, художніх образів, виявлення засобами музики думок і відчуттів. Художнє виконання повинно донести до слухача зміст твору, зробити його зрозумілим щодо внутрішньої логіки й структури, максимально осмисленим за сутністю музичних образів. Проте проникнути у значення виконуваного можна тільки за умови оволодіння виконавськими знаннями, уміннями й навичками, що вимагає свідомої й наполегливої праці.

У процесі індивідуального навчання грі на фортепіано важливо, щоб позитивні якості, які властиві студентові-музиканту на цьому етапі його розвитку і певним чином визначають рівень його обдарованості (чи то тонка передача відчуттів і переживань, яскрава віртуозність або глибоке, осмислене втілення ідеї твору), не перетворювалися на шаблон і не гальмували б інші сторони його виконавського розвитку.

В індивідуальному навчанні грі закладені величезні можливості для розвитку творчих здібностей. Одним із важливих педагогічних завдань є завершеність виконання (незалежно від того, на якому етапі навчання перебуває студент). Ця завершеність вимагає не тільки праці й душевної напруги, а й допомагає усвідомити все значення оволодіння мистецтвом, виховує почуття відповідальності. «Донести» музичний твір до слухачів, зробити його зрозумілим і близьким їм – ось завдання виконавця, естетичне задоволення, яке виконавець незмінно відчуває й передає слухачам, що має велике виховне значення.

Художні образи виконаного музичного твору пробуджують естетичні почуття, примушують звучати найпотаємніші струни душі. Виконавці завжди співпроживають відображені в музичних образах почуття радості, любові, смутку, співчуття тощо. Безпосереднє значення мистецтва для виховання, формування світогляду, як підкреслює Б. Теплов, визначається тим, що твори мистецтва дають можливість пережити життя, відображене в певному світогляді, і що у процесі цього переживання формуються певні особистісні настанови й моральні оцінки [45, 69].

Сила й значення загальновиховної ролі інструментально-виконавської діяльності й у тому, що вона вимагає досягнення високих показників, зосередженості, уваги, наполегливості й свідомої дисципліни; ці риси переносяться й в інші площини навчання та діяльності.

Відповідно до змісту й основних завдань музичної освіти, визначаємо інструментально-виконавську компетентність майбутнього вчителя музичного мистецтва як здатність до створення виконавської й художньо-педагогічної інтерпретації музичного твору на основі актуалізації інтелектуального, слухового, виконавського й емоційно-почуттєвого досвіду. Залучення досвідного вектора мистецької діяльності дає змогу:

– самостійно проектувати набуті знання й уміння на нову ситуацію, активізуючи здатність до мобільного оперування виконавським потенціалом у процесі створення інтерпретації музичного твору;

– виявляти нову проблему у традиційній ситуації, використовуючи здатність до нового бачення можливостей застосування усталених способів музичного виконання, що ґрунтується на глибокому усвідомленні художнього змісту музичного твору;

– комбінувати художні засоби інструментально-виконавського втілення музичного твору на основі здатності до варіативної координації слухових і м’язових відчуттів;

– окреслювати площину альтернативних виконавських рішень інтерпретації твору, спираючись на узагальнення життєвого досвіду й музично-виконавського тезаурусу.

У процесі виконавської діяльності народжуються і виявляються емоції, що відображають ставлення виконавця до музичного твору. Розкрити смисл, донести до слухача емоційне забарвлення твору – головне завдання музиканта. Позитивно-емоційний настрій завжди приводить до позитивних результатів, а характер емоцій впливає на формування виконавського стилю, багатогранність інтересів і потреб студента. Завдяки емоціям майбутній фахівець здатний регулювати й оцінювати власну виконавську діяльність. Так, у стані емоційного підйому, творчого хвилювання продуктивність студента максимально зростає, і навпаки у стані байдужості, апатії, пригніченості результат діяльності мінімальний.

Для досягнення позитивного результату у процесі виконавської підготовки, на наш погляд, важливо створити для студентів середовище емоційно-психологічного благополуччя (комфорту), який ми розглядаємо як здатність до відчуття психофізіологічної свободи у процесі виконання музичного твору з подальшою самооцінкою виконаного.

Практичний (технологічний) компонент виконавської майстерності студента передбачає вміле володіння піаністичними навичками та прийомами, що застосовуються в різних видах техніки. Технологічна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва у фортепіанному класі відіграє суттєву роль, бо найчастіше студенти з гарними музичними даними не можуть домогтися успіху у грі на фортепіано через відсутність спеціальних рухових здібностей. Тому діагностика й розвиток технологічної майстерності та рухових здібностей є необхідною умовою виконавської активності майбутніх фахівців.

Важливе місце у виконавській діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва займає робота над музичним твором, що є першочерговим фактором його підготовки до майбутньої професійної діяльності. У цьому процесі розкривається не тільки задум автора, але й здібності виконавця, розвиток його фантазій, художнього почуття, оволодіння новими стилями і жанрами. Так виконавець створює власне уявлення про твір і доносить його до слухача. Треба відзначити, що вся робота над професійно-педагогічним репертуаром є потужним елементом прискорення музично-виконавського розвитку майбутнього фахівця. Процес роботи над музичним твором має індивідуальні риси, хоча існують і загальні закономірності.

Специфіка оволодіння професійними знаннями й навичками гри на музичному інструменті полягає в тому, що самостійна робота студентів займає майже половину часу навчання, тому питання підвищення ефективності самостійної роботи, оптимізації шляхів здобуття бажаного результату, організація практичної роботи за інструментом завжди залишається в центрі уваги викладачів.

Інструментально-виконавська діяльність передбачає не тільки проникнення у виражально-смислову сутність музичної мови, але й усвідомлення конструктивно-логічних принципів побудови матеріалу, уміння орієнтуватися в нотному тексті музичного твору, у його стильових і жанрових ознаках, в особливостях будови та створення на цій основі власного виконавського задуму. Об’єктивне розуміння музичного твору потребує залучення знань із різних галузей, що допоможе сформувати всебічне й цілісне уявлення про зміст музичного твору й ефективно здійснювати самостійну інструментально-виконавську діяльність. Основою самопідготовки має стати виконавська діяльність.

Особливу увагу в самостійній роботі над творами музично-рухової творчості слід приділяти ритмічній дисципліні. Виконавець повинен знати, що ритм – це першооснова музики взагалі й танцювальної та рухової зокрема. Під час роботи над ритмом слід звернути увагу на такі особливості:

– на початку роботи над твором необхідно чітко розібратися з ритмічним малюнком, визначивши його особливості;

– ритмічний «пульс», як правило, знаходиться в тій руці, де менше нот;

– триольний ритм ніколи не повинен перетворюватися на пунктирний, а пунктирний – на триольний;

– кінець пасажу слід грати так, ніби ви хочете зробити ritenuto, – тоді він прозвучить точно в темпі; у кульмінаційних моментах неприпустима квапливість;

– пауза – не завжди розрив звучання, вона може означати мовчання, затримане і схвильоване дихання тощо. Її ритмічність завжди залежить від характеру твору, його образного змісту. Пауза триває зазвичай довше, ніж аналогічна нота.

Вказівки щодо динаміки завжди потрібно розглядати в органічній єдності з іншими виражальними засобами (темпом, фактурою, гармонією). Це допоможе глибше зрозуміти музику та вникнути в її образно-смисловий зміст. Потрібно пам’ятати, що основою динамічної виразності є не абсолютна сила звуку (голосно, тихо), а співвідношення послідовності звучань. Типовою помилкою є невміння показати різницю між p і pp, f і ff, у деяких виконавців f і p звучить приблизно в одній площині. Звідси сірість, неяскравість виконання.

Працюючи над п’єсами кантиленного характеру, виконавцеві слід подбати про збереження принципу вокальності. Необхідно прагнути виховувати в собі почуття інструментальної співучості, напруженості мелодійних інтервалів. У динамічних творах, де обидві руки грають в однаково швидкому темпі, необхідно одну руку (бажано ліву) відчувати як ведучу.

Під час вивчення будь-якого музичного твору особливе значення слід приділяти роботі над правильним фразуванням. Тільки вдумливе ставлення до фрази дозволить вникнути в музичний зміст виконуваного твору. Однією з умов розкриття змісту є відчуття направленості розвитку будь-якої побудови, уміння виявити цю направленість при виконанні й довести думку до її найближчої «вершини», яка утворює логічний центр фрази.

Наразі слід вести лінію музичної фрази і штрихом lеgato, і при виконанні на non lеgato, чути фразу на паузах, які не повинні переривати розвиток твору. До процесу роботи над фразуванням входить усе те, що позв’язано з наспівністю і виразністю мелодії, її інтонуванням. У процесі самостійної роботи в полі зору повинно бути фразування, динамічні краски, темброві можливості інструменту, різні штрихи, агогічні нюанси, образний зміст, стиль, характер – усе те, що визначає основні вимоги до виконання.

Під час опрацювання музичного твору слід взяти до уваги таке:

– із динамікою нерозривно пов’язана темброва сторона звуку;

– характер звуку і на piano, і на forte завжди визначається суттю музики; наприклад, у pianissimo вимагається особлива точність дотику пальців до клавіатури;

– crescendo, ще не forte, а diminuendo починається з попереднього нюансу;

– до поняття ритм входять метрична точність і відчуття тимчасового пульсу перед агогічними відхиленнями; а в області агогіки слід відчувати межу в часі, яку не можна перейти;

– ритмічна свобода не може розумітися як можливість «свавільності», в основі її лежить метрична єдність; нюансами ritardando, rallentando, accelerando, stretto не слід зловживати, необхідно враховувати стиль і характеру твору;

– спосіб виконання звуків на інструменті – артикуляція: головною умовою якісного звукодобування й техніки є абсолютна свобода руки зап’ястя і всього тіла взагалі. Тільки пальці і суглоби кисті повинні при необхідності більш або менш фіксуватися;

– застосування педалі: слід вчитися слухати педальне звучання, зокрема глибокого «чистого» басу; виховувати негативне ставлення до «брудної» педалі, бо педаллю керує тільки слух; не слід зловживати педалізацією.

Декілька порад щодо застосування піаністичного апарата:

1. У сильній динаміці (f) слід використовувати м’язи передпліччя і плеча, а в найсильнішій (ff), особливо при грі акордів, м’язи спини, усього корпусу.

2. Не слід піднімати пальці надто високо, бо це напружує м’язи передпліччя. Вільні рухи роблять гру плавною, вільною, сприяють виразності виконання.

Однією з важливих сторін роботи є технічне оволодіння творами. Подолання технічних ускладнень завжди пов’язане з необхідністю ретельного відпрацювання окремих епізодів. Виконання у швидкому темпі неможливе без автоматизації рухів, оволодіння ними, набуття певної спритності. Швидка орієнтація на клавіатурі вимагає великої уваги та копіткої роботи. Не слід відривати техніку від змісту музичного твору, необхідно усвідомлювати, у чому криється конкретне технічне ускладнення, як воно пов’язано з художнім змістом.

Уся рухова діяльність повинна мати сенс, це стосується техніки, звукодобування, постановки рухів кисті і тіла під час гри, добір вправ системної роботи. Тільки переконавшись у тому, що рука і зап’ястя абсолютно вільні, кисть дисциплінована, можна приступити до подальшого засвоєння фортепіанної гри: укріплення пальців, усіх його суглобів. Без цієї вимоги неможливо досягти звукової гнучкості в пасажах і акордах, а також співучого звуку в кантилені.

# 2.3. Співи

# 2.3.1. Теоретико-методичний аспект

Спів – основний вид музичної діяльності дітей. Величезну роль у навчанні співу відіграють навички сприйняття музики. Тому, в першу чергу, на музичних заняттях у дітей необхідно розвивати емоційну чутливість до музики. Правильно підібраний і художньо виконаний пісенний репертуар допоможе успішному вирішенню цього завдання. Через активний спів у дітей закріплюється інтерес до музики, розвиваються музичні здібності.

У процесі співу діти навчаються музичній мові, що підвищує сприйнятливість до музики. Поступово вони пізнають жанрову основу пісні. У них формується здатність відчувати темброві, висотні й ритмічні зміни в музиці. Дитина-дошкільник не просто пізнає мову музичного твору, вона починає свідомо активно нею користуватися у своїй виконавській діяльності.

У процесі співу в дітей розвиваються загальні музичні здібності, такі як: музичний слух, пам’ять, відчуття ритму тощо. Лише позитивні емоції викликають у дитини бажання співати. Важливо методично правильно підібрати пісню. Для цього необхідно враховувати деякі аспекти:

– активний словниковий запас дітей;

– їхні фізичні дані;

– музичний досвід;

– емоційний стан.

Взагалі пісня має бути зрозумілою дітям, цікавою за змістом, з приємною мелодією, гармонічним супроводом, легкими для вимови словами.

*Вікові особливості*

*Ранній вік (другий і третій роки життя)*

Приступаючи до роботи з дітьми цього віку, слід ретельно добрати пісенний репертуар, враховуючи зміст пісні, побудову мелодії, діапазон. Необхідно добирати пісні з короткими повторюваними музичними фразами. Перед розучуванням нової пісні педагогу слід продемонструвати її у виразному виконанні, щоб викликати в дітей зацікавленість.

Під час розучування пісні вчитель, прагнучи полегшити її сприйняття, чітко вимовляє всі слова, при цьому артикуляція не має бути утрируваною, інакше діти, наслідуючи педагога, стануть її копіювати. Педагог хвалить дітей за те, що вони стараються підспівувати; заохочує тих, які ще не співають, але вже готові до підспівування, тобто губами артикулюють слова.

Необхідно поступово підводити дітей до узгодженого співу. Якщо стрункий спів ще не виходить, то переривати їх не слід. Краще дати малюкам доспівати до кінця, а потім повернутися до тих фрагментів, де дружнього співу не вийшло.

Під час формування вміння чисто передавати звучання мелодії необхідно запропонувати дитині спочатку заспівати разом із вчителем, при цьому дорослий від разу до разу співає все тихіше, щоб дати дитині можливість співати самостійно й чисто. Досвід показує: малюки співають чистіше, якщо розучують пісню з голосу без музичного супроводу. Під час розучування пісні використовуються різні методичні прийоми: пояснення, показ, гра тощо.

*Молодший вік (четвертий і п’ятий роки життя)*

Спів, будучи яскравою й образною формою музичної діяльності, сприяє поглибленню представлень дітей про навколишню дійсність. Це найбільш доступний дітям вид музичної діяльності, що розвиває вміння сприймати музику та музичні здібності в цілому. Дитина цього віку намагається співати природним голосом, без напруги, правильно передавати мелодію в діапазоні мі – сі першої октави. Для того, щоб розвинути голос дитини, привчити її співати чисто, правильно й погоджено з іншими дітьми, необхідно якомога більше співати з дітьми, розвиваючи в них любов та інтерес до співу (на заняттях, у побуті, іграх, на прогулянках).

До розучування пісні необхідно сформувати в дитини цілісне уявлення про її мелодію. З цією метою спочатку з дітьми слухають пісню, уточнюють її характер і зміст, а потім іде робота над чистотою інтонації, диханням, дикцією. Вокальні навички формуються в процесі роботи над розспівками. З метою досягнення легкого й чистого звуку проспівують склади: га, но, ку, го, гу використовують вправи для правильного формування голосних, наприклад, звук «а» – лялька плаче «а» або заколисай ведмедика «а - а-а-а-а»; звук «о» – курочка кличе курчат «ко, ко, ко».

Для того, щоб проявилася вокальна специфіка пісні й було виконане учбове завдання, слід використовувати комплекс методичних прийомів, які доповнюють один одного: підкреслено чіткий початок виконання пісні, дотримання ритму співу, виділення важких для вимови слів, інтонаційних зворотів; протягування кінців музичних фраз тощо. У залежності від поставленого завдання змінюється характер співу.

У процесі навчання важливе значення мають вказівки вчителя, що передують показу. Вказівки можуть бути образні (звернені до дитячого мислення, емоцій) і прямі (спрямовані на розуміння дітьми вимог педагога).

Для правильного формування вокального звуку необхідно дотримуватися співацької постанови, тобто правильної пози дитини під час співу: діти сидять прямо й глибоко на стільці, притулившись до спинки; не нахиляючи корпус і голову вперед. Розучування пісні здійснюється, коли діти сидять на стільці. Стоячи співають ті пісні, які знайомі. Для того, щоб розвивати дитячий голос, репертуар повинен відповідати таким вимогам: ясність побудови мелодії; доступність тексту та мелодії для співу й голосовим можливостям дітей. При цьому не потрібно квапитися з розширенням діапазону пісенного репертуару.

З метою розвитку пісенного виконання дітям пропонують творчі завдання, дидактичні ігри типу «Діти та ведмідь», «Галя по садочку ходила», «Два барабани», «Миші та кіт».

Діти цього віку вже можуть співати виразно, брати дихання між фразами, вимовляти слова правильно та ясно; співати погоджено, починати й закінчувати разом, чисто інтонувати.

Для правильної організації роботи над піснею необхідно знати можливості й особливості дітей, їхній голосовий діапазон і на яких звуках їм зручно співати. У цьому віці діти співають у діапазоні до – ля першої октави. Навчати співу необхідно в сприятливій обстановці: педагог повинен вселяти в них упевненість у тому, що в них усе вийде, що вони можуть і вміють співати виразно й красиво, постійно працювати над чистотою інтонації та звукоутворенням. При цьому необхідно налаштовувати дітей на потрібну тональність, проспівувати для зразка початкові фрази пісні з наступним їхнім повтором дітьми. З метою поліпшення артикуляції можна використовувати скоромовки, нескладні чотировірші; застосовувати вимовлення пошепки коротких фраз, проспівування куплетів; виконувати приспів групою, а заспів – сольно.

Необхідно розвивати дитячу пісенну творчість за допомогою таких завдань: «Заспівай власну колискову», «Поклич кішечку», «Доспівай пісеньку» тощо.

*Старший вік (шостий рік життя)*

Діти цієї вікової групи вже можуть співати, чисто інтонуючи мелодію, здатні освоїти декілька співацьких прийомів. Першоосновою вокального виховання є наслідувальний спів, тому дитині треба показувати правильні зразки співу, продовжувати навчати слухати, повторювати почуте; порівнювати свій спів із оригіналом і виправляти недоліки.

Спів педагога має відповідати високим вимогам із точки зору вокальної техніки, чистоти інтонації, виразності, образності. Викладачу слід дотримуватися ряду положень, вироблених практикою. При першому показі твору діти слухають мовчки, зосереджено, не намагаючись наслідувати. Це дає можливість уникнути неправильного співу. Вокальний зразок може звучати в двох варіантах: з музичною підтримкою (підіграванням або підспівуванням) або без нього. Постійне підігравання або підспівування педагога заважатимуть розвитку слуху дітей. Проте у будь-якому випадку музична підтримка повинна звучати, не заглушаючи співу самої дитини.

У процесі навчання дітей співу потрібні пояснення педагога. При цьому особлива увага приділяється роботі над співацьким диханням, яке має бути спокійним, безшумним, регулюватися музичними фразами, не розриваючи слова. Для формування й розвитку співацького дихання слід використовувати ігрові вправи: понюхай квіточку; зроби видих, ніби задуваючи свічку; хто довше гуде (як паровоз або пароплав).

Педагогу слід пам’ятати: у кожної дитини є звуки, які йому зручніше співати природним голосом, – так звані примарні зони. Найбільш природний діапазон для дітей старшого віку знаходиться в межах ре – сі першої октави. Якщо дитина співає вище або нижче цих звуків, у неї втрачається чистота інтонації; необхідно визначати примарні зони кожної дитини.

Під час поетапного розучування пісні застосовуються прийоми, які сприяють розвитку голосу й музичних здібностей дитини.

*До першого етапу* навчання входить вступне слово педагога, художній показ, бесіда й повторний показ. Чим яскравіше і емоційніше проходить цей етап, тим більшу активність проявляють діти. В ході бесіди вони вчаться відмічати звукові особливості пісні і висловлювати свою думку. І все це завершується колективним виконанням пісні.

*Другий етап* – власне розучування. Він починається зі співу разом із педагогом. Спочатку краще заспівати пісню один-два рази від початку до кінця без фортепіанної підтримки. Це дозволить виділити дітей, на яких можна опиратися під час співу. Потім починається тривалий процес розучування мелодії по фразах. Темп проспівування фраз повинен забезпечувати нормальне співацьке дихання.

Під час розучування добре використовувати такі прийоми: педагог доручає дітям виконання однієї фрази, а сам співає всю пісню. Сенс цього прийому полягає в тому, що дитина виконує одну фразу, але активно слухає всю мелодію і вчить її. Складніший прийом – розподіл окремих фраз між декількома виконавцями. З одного боку, це сприяє цілісному сприйняттю пісні, а з іншої – допомагає показати тотожність і відмінність фраз. Наприклад, пісню можна співати по фразах: одна дитина – першу музичну фразу куплета; інша дитина – другу, а потім навпаки.

*Третій етап* – проведення роботи над виразністю співу. Перед педагогом стоїть завдання активізувати дітей. Для цього використовується спів усією групою, індивідуально і по підгрупах у *супроводі* фортепіано або без нього.

Діти старшого віку виявляють підвищену цікавість до пісенної творчості, яка починається з навчання звуконаслідуванню голосам птахів і домашніх тварин, звучання музичних інструментів (зі зміною висоти звучання, ритму, музичних інтонацій), імпровізації нескладних музичних питань і відповідей типу: «Діти?» – «Ми тут!». Неодмінною рисою імпровізації є те, що вона має бути схожа зі зразком, але відрізнятися від нього мелодійними й ритмічними зворотами.

Провідним видом музичної діяльності залишається спів, тому на музичних заняттях педагог прагне зміцнити у дітей інтерес до співу, бажання співати, особливо сюжетні пісні. У процесі навчання співу на кожному занятті пропонуються нові, додаткові завдання: співати складні мелодійні ходи, виконати окремі фрази; пошепки, чітко вимовляти текст, дотримуючи правильний ритм; співати без супроводу. Багато уваги також приділяється співацьким навичкам і співацькій поставі.

Педагог продовжує формувати співацьке дихання: навчає робити видих за рахунок поступової витрати дихання на всю тривалість музичної фрази; навчає короткому, енергійному вдиху, обов’язково з невеликою затримкою дихання, не допускаючи при цьому підняття плечей. Головними методами вокальної роботи є вокальний показ, усне пояснення та співацькі вправи.

Необхідно звертати увагу дітей на активність губ, чітку вимову приголосних, особливо в кінці слова; виробляти дикцію за допомогою спеціальних вправ – жартів-примовок, скоромовок. Під час роботи над співом велика увага приділяється творчим завданням, які умовно діляться на три цикли.

*Перший цикл* – закріплення вже наявного досвіду: наслідування звуків, які дитина не раз чула (як звучить барабан, грає труба).

*Другий цикл* – це питання й відповіді в ігровій формі. При цьому важливо активізувати дітей до передачі різних інтонацій: тужливих, прохальних, сердитих, радісних.

*Третій цикл* – це імпровізація на заданий текст, який має бути контрастним за настроєм, коротким і образним (можна використовувати вірші Н. Забіли, С. Маршака, А. Барто). Спочатку діти вигадують мелодію на текст, потім самі придумують слова й мелодію, а надалі імпровізують в одному певному жанрі: марш, пісня, танець.

# 2.3.2. Виконавський аспект

Виконання пісенних творів передбачає володіння навичками акомпанементу, що безпосередньо залежить від загальної фортепіанної культури виконавця. Існують певні закономірності роботи над музичним твором, його інтерпретацією, знання яких прищеплюються впродовж усього періоду навчання гри на фортепіано. Ці закономірності яскраво виявляються, наприклад, у роботі над інтонацією, звуком, штрихами, виконавським туше, технічними труднощами. Отже, уміння й навички гри акомпанементу повинні спиратися на фундамент загальної піаністичної майстерності.

Між тим, виконання пісенних творів має певні ознаки, дотримання яких впливає на художній образ, його цілісність і зміст. Слід зауважити, що виконання пісенних творів передбачає дві форми їх передачі: *спів під власний акомпанемент* і *акомпанемент (супровід) солісту* (хору, голосу, ансамблю), що у свою чергу має певні специфічні особливості. У цілому ж гра музичного супроводу (акомпанементу) передбачає оволодіння комплексом умінь і навичок, основою яких є *читання нот із листа, транспонування, спрощення фортепіанної фактури, добір на слух.*

Під час роботи студента над виконанням пісні під власний акомпанемент слід намагатись дотримуватись певної рівноваги між звучанням голосу й інструмента, слухового контролю, управління процесом власного співу. Для максимально точного, художньо обґрунтованого виконання пісні під власний акомпанемент пропонуємо такі рекомендації:

– спрямовувати слухову увагу на звучання свого голосу начебто з боку, уважно слухаючи себе;

– вільно володіти акомпанементом, що надасть можливість максимально усунути труднощі піаністичного порядку з єдиною метою – повністю віддати всі зусилля й увагу виразному співу.

Перш ніж розпочати роботу над партією акомпанементу, слід попередньо ознайомитися з твором, що виконується, проаналізувати його художньо-естетичний зміст, образність, форму, зрозуміти драматургію.

Роботу над акомпанементом варто розпочинати з попереднього зорового прочитання нотного тексту, первинного розбору твору й програвання його в цілому. На наступному етапі треба здійснити роботу з теоретичного аналізу твору (правильно визначити темп, тональність, мелодичну й гармонічну структуру, форму, динаміку, фразування тощо).

Необхідно мати сформоване й розвинуте диференційоване слухове сприйняття, недостатність якого позначається, насамперед, у недбалому ставленні до звучання басового голосу – фундаменту гармонії, ладової опори. Чітке слухове уявлення басового голосу для виконавця вокальної (вокально-хорової) партії – дуже важливий момент, що є не лише метро-ритмічним орієнтиром, але й дозволяє відчувати контрастністьсупроводу.

Процес роботи над пісенним твором із супроводом (акомпанементом) має такі етапи:

– робота над твором у цілому (створення цілісного музичного образу);

– індивідуальна робота над партією акомпанементу (відпрацювання виконавських труднощів, добір зручної аплікатури, педальне забарвлення, робота над темпом, побудовою фрази тощо);

– робота з виконавцем вокальної (вокально-хорової) партії, знання вокальної партії;

– відхід акомпанементу на другий план, контакт, взаємодія з виконавцем вокальної партії;

– робоче виконання твору цілком, створення музичного образу;

– підсумок роботи – концертне виконання.

Ретельно вивчивши обидві партії (вокальну й фортепіанну), їх виконавець повинен осмислити форму твору як єдине ціле. Потрібно уявити собі своєрідний план-виконання твору, а саме: позначити вступ, сольні місця, кульмінацію, прискорення й уповільнення. Необхідно одразу визначити точний темп, від якого залежать правильні прийоми виконання. Одним із засобів музичної виразності є фразування. Акомпаніатор повинен точно знати, де в соліста починається фраза, де її кульмінаційна вершина й закінчення, а також розподіл вокального дихання. З урахуванням цього буде будуватися динамічний план в акомпанементі.

У відтворенні характеру вокальної музики головним є поетичний текст, що допомагає знайти відповідний темп, визначити фразування, динамічний план, засоби звуковидобування тощо. Під час гри акомпанементу слід чуйно підтримувати вокальну партію, досягати єдиного темпового та динамічного руху. У процесі виконання інструментального супроводу пісенних творів варто брати «дихання» рукою, відчувати побудову музичної фрази, об’єднувати її одним рухом; інтонувати всі звороти мелодії, починати й закінчувати звук м’яко, без поштовху й натиску.

Під час гри акомпанементу рекомендуємо застосувувати різні види педалі, що допомагає розкриттю музичного образу та є важливим засобом музичної виразності. Застосування принципу «інструментування», «оркестровки», імітація скрипкового штриха «pizzicato» вимагає короткої точної педалі на опорних частках такту. Зображення звучання всього оркестру (tutti) неможливе без уживання глибокої педалі, що сприятиме більш насиченому звучанню інструмента. Застосування педалі дозволяє звуку «подовжити життя в часі», досягти безперервного кантиленного звучання, що утворює чарівний шлейф, збагачує фактуру гармонічних побудов.

Фундаментом виконання акомпанементу завжди є лінія баса. Її треба вчити окремо, вибудовуючи динамічний план твору. Велику користь матиме одночасне виконання баса з вокальною партією. Часто в акомпанементі лінія баса відіграє головну роль, а підпорядковану – акорди, інші голоси. У вступних, заключних частинах й програшах мелодія висувається на передній план, а бас й акорди – на другорядний.

# РОЗДІЛ 3. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКІ ОСНОВИ РОБОТИ НАД ТВОРАМИ ПРОФЕСІЙНО-ПЕДІГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ.

# ЗАКЛАД ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ

# 3.1. Сприймання та інтерпретація музичних творів

# 3.1.1. Теоретико-методичний аспект

Сприймання музики – один з основних видів музичної діяльності учнів. Ознайомлення з кращими зразками вітчизняної та зарубіжної музичної культури сприяє розвитку загальної культури учнів, вихованню в них художнього смаку, вміння оцінно ставитись до творів мистецтва. Навчити дітей слухати музику – одне з найскладніших педагогічних завдань. Учитель повинен не тільки навчити дітей правильному сприйманню музичних творів, але й умінню аналізувати або інтерпретувати прослухане .

Сприймання музики проводиться на уроці за загальноприйнятою методикою: вступна бесіда, етапи слухання з обговоренням. У процесі заняття слід приділити увагу таким поняттям, як музичний жанр, музична мова, музичний образ, музичний інструментарій, що звучить у творах, а також тому, про що розповідає музика та почуття, які вона передає.

Для відповідного сприймання музичного твору корисно використовувати ілюстративний матеріал. Добирати ілюстрації вчитель повинен з урахуванням їх наближеності до змісту музичного твору. Це можуть бути малюнки, світлини, репродукції тощо. Вдало дібраний ілюстративний матеріал допомагає учням краще вникнути в музичний образ твору, зрозуміти його зміст, запам’ятати, а потім згадати прослухану музику. Ілюстрації можна розлядати як перед слуханням музики, так і після нього.

Сам процес сприймання музики найчастіше будують за такою схемою:

1. Вступне слово вчителя.

2. Первинне слухання.

3. Аналіз твору.

4. Вторинне слухання.

5. Підсумок.

Такі етапи роботи є досить умовними і найбільш придатними у разі ознайомлення учнів із музичним твором, який їм не відомий.

Вступне слово вчителя може бути у формі розповіді, бесіди, складання невеличких оповідань за змістом творів, спогадами про деякі явища та картини, які учні спостерігали в житті. Головне завдання вступного слова – зацікавити дітей, налаштувати на емоційне сприймання того чи іншого твору.

Вступне слово може бути різним за змістом:

– відомості про життя й творчість композитора;

– історія створення музичного твору;

– характерні особливості твору;

– популярність музичного твору;

– матеріали з мемуарної літератури;

– читання фрагментів літературних творів;

– декламація віршів;

– відомості про виконання, тощо.

Розповідь учителя повинна бути багатогранною. В одному випадку це розмова про сам твір, про його зміст, у другому – про історію його створення або про композитора чи виконавця. Слід особливо потурбуватися про те, щоб у дітей не виникли спрощені уявлення про музику як про мистецтво, завданням якого є лише «описувати» й ілюструвати.

Потрібно ретельно добирати цифри, факти, імена, повідомляти лише ті, які учні зможуть запам'ятати; не використовувати невідомої термінології, адже це лише буде відволікати їхню увагу від безпосередніх вражень і переживань.

Не слід спрямовувати увагу учнів на пошуки в непрограмному творі якогось програмного змісту: діти, захоплюючись картинами, які їм малює уява, погано слухають музику. Крім того, вони починають мислити предметними образами, не властивими музиці.

Виникненню уваги, бажанню слухати музику сприяє не лише те, що говорить учитель, а і як він говорить. Якщо його слово захопливе й емоційне, музика знаходить більш палкий відгук, ніж коли воно в'яле, сухе, формальне.

Учні охоче слухають розповіді про музику, особливо коли вчитель володіє виразною й емоційною мовою. Але ці розповіді не повинні нав'язувати їм стереотипів сприймання музичного твору. Іноді вчителі настільки конкретизують зміст твору, що він втрачає зв'язок з безпосереднім емоційно-образним змістом. Звичайно, подібне пояснення твору аніскільки не наблизить учнів до осягнення його змісту.

У деяких випадках розповідь про твір може й не випереджувати звучання музики. Одна-дві лаконічні, але образні фрази, сказані вчителем у зв'язку з музичним твором, що звучить, викличуть думки й почуття незрівнянно глибші, ніж будь-які інші, попередньо заготовлені «загальні слова» на цю тему. У мові вчителя не повинно бути зовнішньої повчальності й риторики, пустих фраз, загальних слів, позбавлених конкретного змісту й емоційності.

«Слово вчителя – нічим не замінний інструмент впливу на душу вихованця», – наголошував В. Сухомлинський [53, 176].

Мистецтво виховання включає насамперед мистецтво говорити, звертаючись до людського серця. «Слово ніколи не може до кінця пояснити всю глибину музики, але без слова не можна наблизитися до цієї найтоншої сфери пізнання почуттів... Слово має настроїти чутливі струни серця, щоб осягнути мову почуттів... пояснення музики мусить нести в собі щось поетичне, щось таке, що наближало б слово до музики», – переконливо відзначав видатний педагог [53, 177]. Після первинного слухання учні діляться своїми враженнями про почутий твір.

Наступний етап – аналіз твору. За твердженням О. Ростовського, цей розділ процесу сприймання можна схарактеризувати як художньо-педагогічний аналіз. «Художній – тому що аналізується твір мистецтва, – відзначає педагог-науковець, – і цей аналіз випливає з його закономірностей; педагогічний – тому що проводиться з урахуванням вікових особливостей дітей, музичного розвитку й завдань виховання» [47, 46].

Під час аналізу з учнями прослуханого музичного твору, за О. Ростовським [47], варто керуватися такими методичними вказівками:

– учителю потрібно чітко уявляти кінцеву мету аналізу – допомогти учням ближче й глибше сприйняти твір, естетично його пережити й оцінити. Процес спостереження, вслуховування в музику може дещо знизити емоційність сприймання, зате при повторному слуханні минулий аналіз сприятиме естетичному осягненню змісту твору;

– доцільно починати аналіз твору відразу після прослуховування, поки його звучання ще свіже в пам'яті учнів;

– перш ніж аналізувати музичний твір, треба, щоб у дітей створилося загальне враження про нього. Якщо музика не почута, не слід братися за її аналіз. Переходити до аналізу варто лише після того, як діти вільно висловилися про свої враження від музики;

– мислення дітей повинне спрямовуватися на з'ясування того, яка це музика, які почуття й переживання виражає, якими засобами вона цього досягає;

– шлях аналізу твору йде від розкриття його змісту, задуму, від загальної характеристики музики – до деталей і окремих засобів музичної виразності. У вокальних творах цей аналіз значною мірою пов'язується з поетичним текстом;

– на першому етапі сприймання вчитель повинен спрямовувати увагу дітей не на окремі якості твору, а на сам процес руху, його організацію й динаміку. При повторних сприйманнях слово вчителя повинне підводити до розкриття виражальних засобів, які особливо яскраво характеризують художній образ. Головна увага звертається на ті засоби, які у даному творі є провідними;

– аналіз твору може бути більш або менш глибоким, але обов'язково правильним. Учителю слід пам'ятати про небезпеку спрощення, підміни власне музичних відомостей побутовими, житейськими прикладами, подекуди далекими від музики;

– не слід спрямовувати увагу дітей, їх уяву на пошуки в непрограмному творі тотожного музиці програмного змісту. По-перше, це відволікає слухачів від основного змісту: діти захоплюються картинами, які їм малює уява, і погано слухають музику. По-друге, вони починають мислити предметними образами, невластивими музиці;

– необхідно уникати позамузичних асоціацій, особливо під виглядом «програмних тлумачень», приписування композитору таких задумів і намірів, які не підтверджуються ні самою музикою, ні документами;

– при пояснюванні творів слід дбати про те, щоб у дітей не виникли спрощені уявлення про музику як про мистецтво, завданням якого є лише «описувати» й ілюструвати події життя. Завдання пояснень — поглибити, закріпити й зробити більш осмисленими музичні враження дітей. Пояснювальне слово має бути коротким, конкретним, образним і повністю підтверджуватися музичним текстом;

– необхідно вчити дітей усвідомлювати почуте, розбиратися в тому, як, якими засобами виражений у музиці зміст, як втілені ті думки й почуття, що схвилювали слухача, чим композитор досягнув такої сили впливу на слухачів. Щоб викликати більшу активність учнів, учителю не слід давати готові власні оцінки музики;

– аналіз твору повинен пробуджувати уяву дітей, їхні музично-слухові уявлення, викликати правильні, але в кожного слухача свої, асоціації. Доцільно постійно проводити паралелі з іншими видами мистецтва, використовувати різноманітні образні висловлювання. Однак не слід перетворювати музику на ілюстрацію до якоїсь картини чи літературного сюжету;

– бесіда про твір весь час повинна пов'язуватися із живим звучанням, пояснювати його. Аналіз не досягне поставленої мети при формальному підході, коли окремі елементи музичного твору розглядаються без виявлення їх зв'язку з іншими, їхньої ролі у створенні художнього образу;

– успіх і якість спостереження за музикою залежить від того, наскільки зрозуміле учням завдання, поставлене перед ними.

Правильно поставлені запитання виховують уміння чути музику, розвивають музичне мислення.

Мислення учнів повинне націлюватися на з’ясування того, яка це музика, які почуття й переживання виражає, якими засобами вона цього досягає. Шлях аналізу твору йде від розкриття його змісту, задуму, від загальної характеристики музики до деталей й окремих засобів музичної виразності.

На першому етапі сприймання вчитель повинен спрямовувати увагу учнів не на окремі якості твору, а на сам процес руху, його організацію, динаміку. При повторному сприйманні слово вчителя повинно підводити учнів до розкриття виражальних засобів, які особливо яскраво характеризують музичний образ.

Аналіз твору може бути більш або менш глибоким, але обов’язково правильним, він повинен пробуджувати інтерес учнів, їхні музично-слухові уявлення, викликати відповідні, але в кожного свої асоціації.

Сприймання музики не обмежується й не визначається одним лише безпосереднім емоційним враженням — воно можливе тільки в контексті інших засобів пізнання, що виходять за межі музики. Одне почуття викликає інше, одна думка породжує другу, спрямовує іноді свідомість у сферу, лише віддалено пов'язану з почутим.

Образи й асоціації безперервно виникають у процесі сприймання музики. Повноцінне сприймання музичного твору вимагає від слухача активної роботи уяви, яка виражається, зокрема, і в спробах образного усвідомлення музичних вражень.

Знайомство з твором має супроводжуватись особистим показом (грою) вчителя, від художньої змістовності якого безпосередньо залежить правильне сприймання. Тому саме інтерпретація є чи не найголовнішим чинником або запорукою відповідного сприймання музичного твору.

Інтерпретація у вузькому розумінні пов'язана з виконанням твору, а в широкому – зі сприйняттям будь-якого твору мистецтва (Н. Корихалова); художнє тлумачення виконавцем авторської інформації, яке зумовлює діалектичну єдність об'єктивного й суб'єктивного, виражене у вигляді особистісного ставлення до твору, що виконується (В. Бєлікова). Л. Мазель зазначає, що сила інтерпретації вимірюється перш за все плідністю поєднання художнього й технічного, її цінністю і змістовністю.

Отже, музична інтеpпpетація виcтупає заcoбoм худoжньo-педагoгiчного cпiлкування, що вcтанoвлює кoнтакт мiж викладачем i cтудентoм. Така iнтеpпpетацiя ґpунтуєтьcя на пpoцедуpi poзумiння, а значить, трактування, яке виступає тут не як канoнiчна пpoцедуpа, а як пpoцеc iндивiдуальнoгo ocмиcлення, де тoй, хтo навчає, i тoй, кoгo навчають, зpiвнюютьcя у своїх твopчих мoжливocтях, а їхні cтocунки ґpунтуютьcя на дiалoгiчнoму пpoцеci poзумiння. Саме в такoму pічищі, в метoдичнiй пеpеopiєнтацiї, щo вiдпoвiдає пpiopитетним iдеям гуманicтичнoї ocвiти, вбачається пеpcпектива пpoцеcу вдocкoналення пpoфеciйнoї пiдгoтoвки майбутнiх учителiв музичного мистецтва.

# 3.1.2. Виконавський аспект

Інтеpпpетацiя твopiв миcтецтв є цiлicним утвopенням, кoтpе хаpактеpизуєтьcя єднicтю й взаємoзв’язкoм таких cкладoвих, як:

– текcтуальна iнтеpпpетацiя, абo індивідуально-автopcька;

– змicтoва (icтopична) та психологічна, що мicтить двi ocнoвнi пoзицiї:

а) ретроспективне вивчення твopiв миcтецтв (аналiз oб’єктивних даних пpo твip, cмиcл і значення, якi втiленi в ньoму);

б) ocoбливу духoвну дiяльнicть cвiдoмocтi, де cуттєву poль вiдiгpає дocвiд інтерпретатора в cпiлкуванні з миcтецтвoм.

У музичному мистецтві термін «інтерпретація» у всіх своїх відтінках визначається як художнє тлумачення музичного твору в процесі його виконання, зокрема, як:

– активний творчий процес, у якому воля композитора повинна стати власною волею інтерпретатора;

– виконавська або авторська концепція стосовно таких виражальних засобів, як темп, динаміка, артикуляція, фразування, акцентування;

– процес, що є похідним від двох факторів (виконавець як суб'єкт й об'єктивні умови: музичні інструменти, зміни основних тенденцій виконавського мистецтва, традиційні форми суспільного музикування) і визначає кінцевий результат – створення виконавського тлумачення, яке втілюється в ряді конкретних одноразових виконань.

Інтерпретація музики – це індивідуально-образне тлумачення виконавцем об'єктивної композиторської інформації, що характеризується рисами ідеально-уявного бачення предмета трактування. Творче осягнення музики виключає механічне застосування стандартних прийомів і правил. Безумовно, виконавська інтерпретація спирається на відповідні знання й аналітичні навички, але передбачає розвинену інтуїцію, художнє чуття.

Художня (виконавська) інтерпретація передбачає глибоке проникнення в зміст музичного твору, виявлення ціннісного ставлення до музики, відтворення набутого досвіду в усій його цілісності. Невід'ємною складовою досвіду, зокрема виконавського, є уміння, що зумовлюють здатність належно виконувати певні дії. Виконавський досвід є сукупністю знань і навичок, які безпосередньо впливають на продуктивність процесу професійної діяльності. Знання виконавця виступають особливою формою духовного засвоєння результатів пізнання процесу відображення дійсності, шляхом глибокого усвідомлення авторської концепції.

Ціннісною ознакою художньої інтерпретації є художність. Вона, як інтегральне явище, є раціональною сутністю ознак, властивостей, характеристик і структурних елементів, за допомогою яких музика виявляється як суспільна свідомість і мислення, як засіб пізнання й відображення дійсності, як художня форма й художній зміст, як художній процес і художній образ, що викликає в слухачів образні уявлення, інтелектуальну реакцію, асоціативне мислення, уяву, фантазію, натхненність, пробуджує почуття й емоції, естетичні переживання; несе конкретну образну інформацію, виступає об'єктом пізнання, приносить естетичну насолоду. Художність – це потенціал твору, а не об'єктивна реальність, і фіксується та здійснюється вона тільки в процесі художньо-інтерпретаційного виконання.

Художня інтерпретація музичних творів як педагогічний засіб професійного самовизначення являє собою форму творчого співробітництва педагога й учня в процесі відтворення художнього задуму музичного твору, спрямованого на розвиток необхідних професійно-особистісних якостей учнів, музичного інтелекту та дослідницького мислення, комунікативного й виконавського досвіду, художньо-естетичної культури в цілому.

Видiленi iнтеpпpетацiйнi хаpактеpиcтики є визначальними й для худoжньoї (викoнавcькoї) iнтеpпpетацiї музичних творів, якій влаcтивий взаємoзв’язoк oб’єктивних, cтiйких елементiв твopу й cуб’єктивних фактopiв, що впливають на пpoцеc пiзнання i вiдтвopення музичнoгo твopу

Педагогічна інтерпретація є фундаментальним принципом смислотворчої діяльності свідомості та невід’ємним елементом і способом функціонування знань про музику. Вона передбачає діалогічні взаємовідносини суб’єкта пізнання (учня, студента, слухача) з об’єктом (музичним твором і його виконавською реалізацією) інтерпретації.

Художньо-педагогічна інтерпретація (В. Крицький) музичних творів, будучи необхідним компонентом у підготовці студентів до їх майбутньої професії, являє собою художньо-творчий процес виконавського освоєння твору, що враховує педагогічні завдання виконавської діяльності вчителя музичного мистецтва. Оволодіння мистецтвом художньо-педагогічної інтерпретації музичних творів відкриває перед учителем музичного мистецтва шлях до активного слухацького сприйняття та розуміння музики, наближує до актуального завдання музичної педагогіки – формування культури прочитання музичного тексту.

З музично-педагогічних позицій поняття «інтерпретація» насамперед передбачає індивідуальне бачення предмета інтерпретації, особистісне до нього ставлення. В. Крицький зауважує, що формування інтерпретації відбувається у свідомості інтерпретатора як ідеальне утворення у вигляді розуміння предмета інтерпретації, а вже потім реалізується чи може бути реалізованим у виконанні або якійсь іншій формі. Тобто здійснення інтерпретації – це розуміння змістовної сутності музичного твору та втілення розуміння у виконанні.

Аналіз особливостей інтерпретації музики дозволяє стверджувати, що складний процес становлення педагогічної інтерпретації від моменту її зародження у свідомості у вигляді загального емоційного відчуття музики до яскравих конкретних узагальнених образів актуалізації твору вимагає від учителів музичного мистецтва активної пошукової діяльності, у ході якої збагачуються й удосконалюються знання, поглиблюється здатність до аналітичної діяльності, що відкриває шлях до практичних знахідок. Цей тривалий і складний шлях є відображенням творчих функційних можливостей внутрішньослухової сфери фахівця, що базується на її активізації.

Слід окреслити деякі структурні компоненти умінь педагогічної інтерпретації:

– мотиваційний (базується на інтересах учителя та його потребах у спілкуванні з музичним мистецтвом);

– операційний (містить прийоми міжособистісного спілкування);

– інтелектуальний (передбачає наявність певного словника загальних і спеціальних знань);

– емоційно-почуттєвий (емоційна сфера особистості є основою художнього спілкування);

– контрольно-оцінний (полягає в самооцінці готовності до музично-педагогічної діяльності).

У процесі створення худoжньo-педагoгiчної інтерпретації педагoг-iнтеpпpетатop, використовуючи різнi види миcтецтв (лiтеpатуpу i живoпиc), веpбальнi, викoнавcькi та cпецiальнi педагoгiчнi пpийoми, неoбхiднi фopми, метoди poбoти, дoпoмагає учневі poзкpити худoжнiй oбpаз музичнoгo твopу у веpбальних і викoнавcькiй iнтеpпpетацiях і реалізувати їх у різноманітних практичних формах.

Таким чином, педагога-музиканта слід розглядати як інтерпретатора, здатного творчо осмислити музичний твір і донести його до слухачів. У свою чергу, діяльність педагога полягає, з одного боку, у спілкуванні з учнями, з іншого – у художньому спілкуванні з творами мистецтва, які виступають носіями емоційного досвіду людства. Для того, щоб успішно здійснювати свої функції, учителю музичного мистецтва необхідно володіти комплексом умінь: педагогічного спілкування, музикознавчими, емоційно-почуттєвими, виконавсько-інтерпретаційними, риторичними тощо. Уміння слухати й чути музику не є вродженою рисою. Пізнавально-творчі можливості слухачів розвиваються в спілкуванні з музикою, у процесі цілеспрямованого аналізу музичних творів. Адже власна діяльність є запорукою глибоких переживань, естетичної насолоди, високих художніх смаків.

Педагогічна інтерпретація передбачає глибоке проникнення в зміст музичного твору, у його художню форму й систему образів. Вона повинна викликати в слухачів образні уявлення, інтелектуальну реакцію, асоціативне мислення, уяву, фантазію, пробуджувати почуття й емоції, естетичні переживання, нести конкретну образну інформацію, виступати об’єктом пізнання, приносити естетичну насолоду. Педагогічній інтерпретації властиві три рівні творчого процесу:

– перший пов’язаний з усвідомленням змісту окремих мотивів й інтонацій на основі розкриття їх семантичного значення;

– другий – з переведенням семантичної конкретизації в художнє узагальнення;

– третій – з вербальним вираженням емоційно-змістовного боку музичного образу.

Слід наголосити, що на основі правильної музично-педагогічної інтерпретації відбувається послідовне, систематичне залучення слухачів до музики, до розуміння ними її особливостей. При цьому кожен музичний твір в уяві слухача повинен зберегти свою цілісність і змістовність. Досвід інтерпретації одного твору переноситься на інші, більш складні твори, і це забезпечує розвиток музичної культури особистості.

Для того, щоб адекватно відтворити музичний твір, виконавцеві необхідно володіти мовою музичних інтонацій і ритмів, щоб відповідно сприйняти ті знакові й смислові повідомлення, які несе в собі твір і включити їх у свій світоглядний контекст. Важливо не тільки визначити інтонаційний словник, але й конкретизувати знаково-смислове використання окремих інтонацій у контексті того чи іншого твору, композиторського стилю.

Музичні інтонації характеризуються суворою звуковисотною визначеністю, комплексністю виразових засобів і зв’язками із цілісною системою музичного мислення. Це значно збагачує й посилює можливості їх впливу на слухача. Інтонація в музиці має експресивне, смислоутворювальне, характеристичне та жанрове значення. Експресивне значення музичної інтонації визначається емоціями, настроями, почуттями, які вона виражає, та вольовими прагненнями композитора й виконавця. У цьому сенсі говорять про інтонації гніву, заклику, торжества, тривоги, рішучості, страждання тощо.

Інтонації можуть відрізнятися за своїм характеристичним значенням, у тому числі національним (українська, німецька, арабська), соціальним (селянська, міська, аристократична), а також за жанровим значенням (пісенна, аріозна, речитативна, розповідна, скерцозна, танцювальна, медитативна тощо).

Насамперед виконавець повинен виділити у творі певні інтонації, теми та здійснити їх детальний аналіз. Варто надавати перевагу методу аналізу музичного твору як цілісної системи функційних зв’язків у ладовій, метро-ритмічній, гармонійній, динамічній, структурній організації. Усе це дозволить уявити звучання твору як єдиного цілого, на основі якого уточнюється палітра музичного образу. Б. Асаф’єв зауважував: «Найважливішим музичним педагогічним завданням є розвиток звукових (слухових) навичок, які допомагають вільно орієнтуватися й у власне музичній природі слухових образів (ритм, відстань, динаміка, хода або темп, колорит або тембр), і в емоційному змісті (насиченості) їх, і в символіці вираження й зображення (звукопис)» [2, 44].

Наступною умовою, необхідною для конкретизації значень нотних символів, є висвітлення особливостей стилю композитора та його епохи. Нотний текст для майбутнього вчителя музичного мистецтва, який володіє арсеналом музично-слухових уявлень, розвиненим мисленням і достатньою професійною та загальною гуманітарною підготовкою, практично інформаційно невичерпний.

Пізнавальні процеси, що поєднують сприйнятий музичний образ з історико-культурним контекстом створення музики, забезпечують категоризацію отриманої інформації. У результаті суб’єктивної оцінки образного змісту музичного твору виконавець, пропускаючи його через призму своєї психіки, трансформує й акцентує різні грані образу відповідно до власних музично-слухових уявлень. Звуковий образ, що виникає в уяві музиканта, несе на собі відбиток його індивідуальності. Емоційний світ виконавця, рівень його загальної та музичної культури, психологічні особливості особистості, оточення, соціальні умови, історичне й етнічне підґрунтя, на якому він сформувався – усе це впливає на процес осягнення сутності (інтерпретації) музичного твору – смислового ядра, на динамічну та емоційну насиченість сприйнятого художнього образу.

Виявленню специфічних ознак самостійності в роботі над музичним твором сприяють такі чинники: систематична музично-виконавська діяльність; активне виконання професійних функцій; моделювання начально-практичної діяльності; активізація образного мислення шляхом удосконалення музично-слухових уявлень тощо. Наявність самостійності ототожнюється із виробленою, сформованою якістю особистості. Специфіка розвитку самостійності майбутнього фахівця зумовлюється різнобічністю функцій професійної діяльності вчителя музичного мистецтва й широким спектром його музично-виконавської підготовки.

Самостійність у процесі музичної підготовки набуває особливої значущості у створенні фахівцем власної інтерпретації музики. Музичний твір, який об’єктивно існує у вигляді нотного запису, своє реальне звучання отримує лише в процесі виконання, його художньої інтерпретації. У нотному запису композитором фіксуються лише висотні та ритмічні співвідношення звуків, за допомогою яких закріплюється певний художній зміст. Тому достовірність інтерпретації музичного твору залежить від ступеня проникнення виконавця в композиторський задум.

Глибоке вивчення сутності музичного образу, виявлення закономірностей розвитку, розкриття змістових структур можливе на основі глибокого інтересу, емоційного захоплення твором. «Виконавець завжди повинен відчувати насолоду від роботи, захоплення музикою, яку він грає», – зазначає Г. Падалка [37, 56].

Тому багато уваги звертається на на важливість доцільного добору музичних творів з урахуванням естетичного смаку, музичних уподобань студента. Це має позитивно вплинути на формування неповторної індивідуальності майбутнього фахівця, створити мотивацію навчання, активізувати творчу самостійність. Якість самостійної роботи майбутніх фахівців нерозривно пов’язана із здібностями особистості, є необхідною умовою її інтенсивного розвитку, позитивно впливає на формування творчої самостійності в процесі інтерпретації музики.

Самостійна практична робота має певні дидактичну мету: закріпити, поглибити, розширити та систематизувати знання, набуті під час аудиторних занять; сформувати вміння, навички самостійної розумової праці; розвинути й поглибити інтерес до професійно спрямованої діяльності; розвити самостійне мислення; формувати вольові риси характеру.

Спрямованість змісту нових шкільних мистецьких програм на творчість учителя, його професійну компетентність і здатність самостійно застосовувати музичний матеріал викликає необхідність зорієнтувати інструментально-виконавську підготовку студентів перш за все на розвиток їх творчої самостійності.

Значну роль у цьому процесі відіграють навчальні дії, самостійно проведені студентом, що підказують йому саме таку, а не іншу інтерпретацію музичного твору відповідно до власних можливостей, досвіду та методичних вказівок викладача. Ця робота, зумовлена художньою метою, прагненням до досягнення потрібного звучання, є основою конкретизації музичного образу, а також вихованням більш досконалих виконавських дій.

Специфіка оволодіння професійними знаннями й навичками гри на музичному інструменті полягає в тому, що самостійна робота студентів займає майже половину часу навчання, тому питання підвищення ефективності самостійної роботи, оптимізації шляхів здобуття бажаного результату, організація практичної роботи за інструментом завжди залишається в центрі уваги викладачів.

Інструментально-виконавська діяльність передбачає не тільки проникнення у виражально-смислову сутність музичної мови, але й усвідомлення конструктивно-логічних принципів побудови матеріалу, уміння орієнтуватись у нотному тексті музичного твору, у його стильових і жанрових ознаках, в особливостях будови та створення на цій основі власного виконавського задуму. Об’єктивне розуміння музичного твору потребує залучення знань з різних галузей, що допоможе сформувати всебічне й цілісне уявлення про зміст музичного твору й ефективно здійснювати самостійну музично-виконавську діяльність. Основою самопідготовки має стати виконавська діяльність.

Упродовж навчання у закладі вищої освіти студент вивчає й творчо переосмислює науково-методичні праці з теорії виконавства, застосовує на практиці досягнення передової фортепіанної методики з урахуванням сучасних вимог. Процес самостійної роботи над музичним твором стає специфічною лабораторією професійного самовиховання майбутнього фахівця.

Самостійну роботу щодо розучування твору професійно-педагогічного репертуару з матеріалу музичного сприймання слід організовувати згідно з такими рекомендаціями.

Беручись до розучування твору, студенту слід намагатися перш за все зрозуміти зміст цього музичного твору. Для цього студенту рекомендується уважно ознайомитися із словесними вказівками автора, що визначають настрій і характер твору. Необхідно визначити його тональність і розмір, у якому воно написане. Рекомендується програти весь твір у цілому для того, щоб отримати уявлення про нього. При недостатньому володінні технікою читання нот з листа допустимий первинний розбір твору кожною рукою окремо. На наступному етапі слід ретельно розучити партію кожної руки окремо, точно відтворюючи нотний запис.

Усі елементи нотного запису – ноти, ритм, динамічні відтінки, аплікатуру – слід виконувати з особливою увагою. Необхідно прагнути не до формального виконання нотного тексту, а до «живого» інтонування та фразування, осмисленої та відповідної передачі характеру твору. Ті епізоди, які складають для виконавця особливу складність, слід учити окремо. При розучуванні нотного тексту корисно чергувати гру з рахунком уголос із грою без лічення, стежачи за якістю звучання.

Оволодівши досить вільно партією кожної руки, виконавець повинен переходити до розучування твору двома руками, згодом повертаючись до повторення партії кожної руки окремо. Твори рухливого характеру рекомендується спочатку грати в повільному темпі, поступово наближаючись до справжнього темпу.

# 3.2. Пісенні твори

# 3.2.1. Теоретико-методичний аспект

Музичне виховання школярів упродовж вивчення предмета «Музичне мистецтво» здійснюється в різних видах діяльності, серед яких ***виконання пісенних творів*** (вокальне, ансамблеве, хоровий спів) – є найбільш доступною, активною й корисною її формою. Оскільки дітям властиве образне, конкретне мислення, поєднання в пісні словесного й музичного мистецтв робить цей жанр особливо впливовим на учнів. Багатозначний текст доповнюється й поглиблюється музикою, у якій композитор виражає своє ставлення до змальованих у вірші подій або явищ. Пісня залишає в душі людини незабутній слід. Отже, виховне значення пісенного мистецтва важко переоцінити. Слід підкреслити, що суттєво пісня впливає на учнів у процесі хорового співу, адже діти, виконуючи пісню, відтворюючи її образи, стають пропагандистами почуттів, думок і поривань, утілених у ній автором.

У процесі хорового співу також найкраще розвиваються музичні здібності учнів. Правильне відтворення мелодії пісні вимагає максимальної активізації музичного слуху, музичної пам’яті, музичних слухових уявлень тощо. Для того, щоб ритмічно правильно й виразно проінтонувати пісню, необхідно навчитися координувати свій голос із музичними слуховими уявленнями. У процесі «спроб і помилок» під час хорового співу на основі так званого зворотного зв’язку стають більш тонкими, чутливими ладо-ритмічне відчуття й музичний слух (висотний, тембровий, гармонічний). Отже, в активності хорового співу закладені багатющі можливості музично-вокального розвитку школярів.

У процесі навчання співу розв’язуються численні проблеми, що сприяють гармонійному розвитку людини. Це розширення музичного світогляду, формування музичного й художнього смаку, виховання зацікавленого й підготовленого слухача, збагачення й розвиток емоційної сфери, розвиток музичних здібностей.

Співацько-музичний розвиток має принципові педагогічні настанови:

– засвоєння певного музичного матеріалу (пісні) здійснюється на основі розвитку музичних здібностей учнів (ладового відчуття, музичного слуху в усіх його проявах), музичної пам’яті та музичної уяви;

– упровадження досвіду й набуття знань учнями з урахуванням їх вікових особливостей й особистих якостей.

Серед основних напрямів роботи над пісенним репертуаром слід визначити такі:

– художньо-педагогічний аналіз пісенного твору;

– робота над супроводом пісенного твору;

– оволодіння методикою вивчення пісенного твору на уроці музичного мистецтва;

– складання наочно-дидактичного матеріалу та його використання в процесі вивчення пісні.

Здійснення майбутнім учителем музичного мистецтва ***художньо-педагогічного аналізу*** пісні передбачає розуміння ним закономірностей організації змістовного плану музичного твору взагалі. Це є важливою умовою формування правильного методологічного підходу до твору як до об’єкта естетичного сприйняття та співпереживання. Студенти повинні усвідомити принципи художнього моделювання емоцій у музиці як засобу передачі складного світу людських почуттів (емоцій, настроїв), тобто емоційної сторони психічних переживань, розуміючи змістовну виразність музичних засобів, їх можливості в моделюванні емоційних станів людини.

Насамперед у музичному творі (пісні) слід виявляти «первинні інтонації», їх жанрові особливості. Треба уміти спостерігати, як з однієї або комплексу первинних музичних інтонацій складається музичний образ, драматургія твору. При цьому слід враховувати таке: музичний образ інтонаційно відтворює (за допомогою музичних засобів) зміст соціальної діяльності у формі конкретно-чуттєвих, звукових образів; музичний образ позбавлений предметності: він не стільки зображує предметний світ, скільки відображає людські почуття, переживання, думки; музичні інтонації передають змістовну функцію музики, її емоційно-смислове наповнення. Музичні інтонації суворо організовані у висотно-ладовому відношенні й підпорядковані тимчасовому розвитку. Інакше кажучи, музичний образ розгортається в часі в процесі інтонаційного становлення.

Певне місце серед музичних засобів належить мелодії (одноголосно вимовлена музична думка). Основні сторони, що підкреслюють її особливості – це мелодична лінія, метр, ритм, лад. Додаткові – регістр, динаміка, штрихи тощо. Ступінь участі того чи того засобу у відтворенні музичного образу зумовлена особливостями стилю композитора, національної школи тощо.

У становленні драматургії музичного образу в пісенних творах так само важливу роль відіграє супровід. У ньому часто трапляються відкристалізовані типові інтонаційно-ритмічні звороти, які мають конкретний емоційний смисл, жанрові ознаки (маршовий пунктирний ритм, вальсовий супровід, хоральна фактура тощо). Вони мають зв’язок із соціально-побутовими, соціально-прикладними функціями музики, що відбивається на емоційно-образному змісті твору.

Основу художньо-педагогічного аналізу музичного твору, у тому числі й шкільної пісні, складає ***цілісний аналіз***. Володіння методом цілісного аналізу музичного твору передбачає розуміння студентом його сутності. Цілісний аналіз передбачає вивчення музичного твору як художнього явища. Це комплексний аналіз твору, що враховує взаємодії різних рівнів складу музики: мелодії, гармонії, тембру, темпу, фактури, композиції тощо.

Цілісний аналіз починається з недиференційованого (безпосереднього) сприйняття твору на початковому етапі знайомства з ним. На цьому етапі слід відчути загальний характер музичного твору (у цьому випадку – твору пісенного жанру), його емоційний вплив на слухачів, з’ясувати, про що розповідає поетичний текст пісні, які почуття викликає (якщо розглядати його поза музичним текстом). Вслуховуючись у поетичний та музичний тексти, слід відчути, які емоційні стани, почуття знайшли своє втілення в поетичному змісті, як вони відображаються в музиці. Тобто, використовуючи методи порівняння, зівставлення, виконавець повинен відчути емоційний смисл пісні як результат аналізу синтетичного художнього образу (поетичного та музичного) в комплексі, у взаємозв’язку. Специфічна риса такого аналізу – його інтерпретаційний характер. Учитель аналізує й водночас інтерпретує, роз’яснює сприйнятий учнями музичний твір. Цілісний аналіз базується на єдності та взаємодії музично-теоретичного, інтонаційно-образного, естетичного та соціологічного аналізу музичного твору.

Основу цілісного аналізу пісенного твору складає визначення драматургії, що передбачає, як ми вже з’ясували, виявлення «провідних інтонацій», їх розвитку в структурі музичного образу. Разом із тим звертається увага на мелодичні, гармонічні, фактурні, ладові й інші особливості організації музичного тексту, тобто використовуються знання семантичних ознак музичних засобів («мови» музики), специфічних особливостей жанру.

***Естетичний аналіз*** пісні передбачає її розгляд із точки зору досконалості художньої форми (композиційного складу), емоційно-образної драматургії (характеристики одного або декількох музичних образів, виявлення їх емоційних смислів, ідеї твору).

***Соціологічний аналіз*** передбачає виявлення об’єктивно-історичного змісту твору (аналіз умов появи музичного твору, виявлення соціально-побутового оточення композитора, аналіз соціальної зумовленості тих типів емоцій і почуттів, які моделюються в пісенному творі).

При виконанні художньо-педагогічного аналізу пісні слід використовувати спеціальні педагогічні засоби, які активізують музичне сприйняття учнів, а саме:

– словник значень емоційних станів;

– структурно-логічні схеми емоційно-образного розвитку змісту пісні, її композиційного складу;

– музичні хрестоматії (добір пісень за емоційними ознаками);

– порівняльний аналіз творів мистецтва (музики, живопису, літератури);

– зведену хронологічну таблицю зі стислими історико-фактологічними відомостями про композитора, епоху тощо.

Варто враховувати те, що пісні – це музичні твори синтетичного жанру (мають поетичний і музичний тексти, тобто художній поетичний і художній музичний образи, які об’єднані в єдине ціле). У практичній роботі вчителя музичного мистецтва на цей факт слід кожен раз звертати особливу увагу, адже дуже часто аналіз пісні обмежується аналізом її сюжету. Завдання майбутнього вчителя полягає в тому, щоб з урахуванням художнього поетичного змісту твору, його специфіки, привернути увагу слухачів до особливостей музичного образу, їх синтезу. Таким чином, художньо-педагогічний аналіз пісенного твору необхідно розпочинати з аналізу поетичного тексту, беручи до уваги, що саме він є першоджерелом музичного твору.

Під час аналізу поетичного тексту слід вслухатися в його змістовий смисл, емоційне забарвлення кожної фрази, речення. Варто з’ясувати емоційно-смислове навантаження кожного куплету, виявити драматургію літературного тексту. Тільки після цього можна вдатися до аналізу музичного тексту, тобто цілісного аналізу, як це було розкрито в попередньому розділі.

Сьогодні в музичному вихованні учнів, життя яких частіше відбувається на фоні музики низького художнього рівня, слово вчителя виконує особливу роль. Володіння навичками художньо-педагогічного аналізу музики тим більше важливе для майбутнього вчителя музики, оскільки, на думку Б. Теплова, «художній твір не постає перед дитиною із самого початку як естетичний об’єкт. Перш ніж стати таким, він має бути усвідомленим, а отже, у прямому сенсі зрозумілим об’єктом» [52, 157].

Виконавши цілісний художньо-естетичний аналіз пісенного твору, майбутній учитель повинен уміти донести його зміст до школярів у доступній для них формі. Із цією метою слід продумати, які поняття, порівняння доцільно застосовувати в процесі вербальної інтерпретації пісенного твору, скласти відповідний наочний матеріал із метою посилення в учнів співпереживання почуттям, які викликає пісня. Успішне розв’язання проблем щодо визначення аспектів аналізу твору зумовлюється художніми якостями пісень, які використовуються у виховній роботі зі школярами.

Повноцінний аналіз можна зробити тоді, коли музичні твори, зокрема дитячі пісні, мають естетичну, художню цінність. Тому в процесі  добору пісенного репертуару слід приділяти увагу тим пісням, музичні образи яких викликають художні, естетичні асоціації, яскраві за своїм емоційним змістом.

Етапи вивчення пісенного твору

Пропоновані вченими-методистами різні підходи до виявлення етапності у вивченні пісенного твору на уроці музичного мистецтва потребують спеціальної уваги студентів. Аналіз методичної літератури свідчить, що в художній практиці загальноосвітньої школи слід виділяти декілька етапів вивчення пісенного твору:

– ознайомлення й бесіда (вступне слово вчителя, безпосереднє сприйняття пісні учнями у виконанні вчителя);

– розучування пісні;

– закріплення пісні;

– виконання пісні.

Мета етапу ознайомлення – ввести учнів у світ художніх образів пісенного твору. Досягається вона завдяки аналізу поетичного та музичного текстів пісні. Учні разом з учителем виявляють емоційно-смислову сутність поетичного тексту пісні (про що розповідається в пісні, який її загальний емоційний настрій, які почуття викликає в слухачів тощо). Далі, разом з учителем учні повинні проаналізувати музичний текст пісні як з точки зору її форми (вступ, куплет тощо), так і – змісту (виявлення «провідних інтонацій», їх розвитку, усвідомлення засобів музичної виразності, інтонаційного складу пісні, її емоційної забарвленості). Бесіду необхідно закінчити складанням ідейно-естетичної оцінки твору (які почуття виховує така музика, у чому полягає її художня цінність тощо).

На етапі розучування, по-перше, слід виявити виконавські труднощі музичного тексту (мелодичні, метроритмічні, співацькі), обрати засоби для подолання недоліків. Розучування пісні на уроці відбувається по фразах (не завжди з початку пісні). На цьому етапі роботи засвоєння поетичного тексту краще виконувати дещо пізніше за музичний, після вивчення мелодії пісні. Перед початком співу слід налаштувати учнів у відповідній тональності пісні. Наступний етап – розучування (закритим ротом; промовляючи назви нот; проспівування фрази на конкретний склад). Така робота дозволяє спрямувати школярів на більш чисте інтонування мелодії.

Мета етапу розучування – формування вокальних навичок (чистого інтонування, співацького дихання, дикції й артикуляції). Це передбачає послідовне вивчення музичного та поетичного текстів спочатку окремо, потім у поєднанні. У процесі розучування пісні слід частіше звертатися до співу без супроводу, що дозволяє розвивати музичний слух учнів. Процес засвоєння пісенного твору поєднує в собі елементи емоційного та свідомого виконання, художньої й технічної єдності.

Головними умовами оволодіння співацькою майстерністю є інтонаційна точність виконання та виразність. Художня виразність виконання неможлива без володіння вокально-хоровою технікою. Кожний конкретний твір потребує від майбутнього вчителя музичного мистецтва ретельної підготовки, виявлення спеціальних завдань, які сприяють удосконаленню виконавської майстерності учнів, оволодіння ними співацькими навичками звукоутворення, дихання, дикції, строю тощо. Проспівування мотиву або фрази повинно мати чітко виражене завдання. Ця чіткість зумовлюється комплексом методів, що використовує вчитель: коротке словесне пояснення, показ голосом, показ на інструменті.

На етапі закріплення матеріалу слід зосередити увагу дітей на тих чи тих складних елементах твору, підбити підсумки попередніх етапів роботи над піснею й намагатись відтворити художній образ відповідно запропонованого плану.

Під час виконання пісні необхідно заохочувати дітей до вільного вираження власних почуттів, передачі особистих психолого-емоційних вражень і художньо-естетичних переживань.

У роботі над твором студенти повинні постійно виконувати завдання, які активізують операції мислення школярів: аналіз, узагальнення, порівняння, зіставлення. Слід рекомендувати учням постійно здійснювати аналіз свого виконання, що допоможе конкретизувати й закріплювати засоби вирішення співацьких завдань.

# 3.2.2. Виконавський аспект

Виконання пісенних творів передбачає володіння навичками акомпанементу, що безпосередньо залежить від загальної фортепіанної культури виконавця. Існують певні закономірності роботи над музичним твором, його інтерпретацією, знання яких прищеплюються впродовж усього періоду навчання гри на фортепіано. Ці закономірності яскраво виявляються, наприклад, у роботі над інтонацією, звуком, штрихами, виконавським туше, технічними труднощами. Отже, уміння й навички гри акомпанементу повинні спиратися на фундамент загальної піаністичної майстерності.

Між тим, виконання пісенних творів має певні ознаки, дотримання яких впливає на художній образ, його цілісність і зміст. Слід зауважити, що виконання пісенних творів передбачає дві форми їх передачі: *спів під власний акомпанемент* і *акомпанемент (супровід) солісту* (хору, голосу, ансамблю), що у свою чергу має певні специфічні особливості.

Робота над виконанням пісенного твору під власний акомпанемент

Під час роботи студента над виконанням пісні під власний акомпанемент слід намагатись дотримуватись певної рівноваги між звучанням голосу й інструмента, слухового контролю, управління процесом власного співу. Для максимально точного, художньо обґрунтованого виконання пісні під власний акомпанемент пропонуємо такі рекомендації:

– спрямовувати слухову увагу на звучання свого голосу начебто з боку, уважно слухаючи себе;

– вільно володіти акомпанементом, що надасть можливість максимально усунути труднощі піаністичного порядку з єдиною метою – повністю віддати всі зусилля й увагу виразному співу.

Робота над акомпанементом пісенного твору, що виконує соліст (голос, хор, ансамбль)

Перш ніж розпочати роботу над партією акомпанементу, слід попередньо ознайомитися з твором, що виконується, проаналізувати його художньо-естетичний зміст, образність, форму, зрозуміти драматургію.

Роботу над акомпанементом варто розпочинати з попереднього зорового прочитання нотного тексту, первинного розбору твору й програвання його в цілому. На наступному етапі треба здійснити роботу з теоретичного аналізу твору (правильно визначити темп, тональність, мелодичну й гармонічну структуру, форму, динаміку, фразування тощо).

Необхідно мати сформоване й розвинуте диференційоване слухове сприйняття, недостатність якого позначається, насамперед, у недбалому ставленні до звучання басового голосу – фундаменту гармонії, ладової опори. Чітке слухове уявлення басового голосу для виконавця вокальної (вокально-хорової) партії – дуже важливий момент, що є не лише метро-ритмічним орієнтиром, але й дозволяє відчувати контрастністьсупроводу.

Процес роботи над пісенним твором із супроводом (акомпанементом) має такі етапи:

– робота над твором у цілому (створення цілісного музичного образу);

– індивідуальна робота над партією акомпанементу (відпрацювання виконавських труднощів, добір зручної аплікатури, педальне забарвлення, робота над темпом, побудовою фрази тощо);

– робота з виконавцем вокальної (вокально-хорової) партії, знання вокальної партії;

– відхід акомпанементу на другий план, контакт, взаємодія з виконавцем вокальної партії;

– робоче виконання твору цілком, створення музичного образу;

– підсумок роботи – концертне виконання.

Ретельно вивчивши обидві партії (вокальну й фортепіанну), їх виконавець повинен осмислити форму твору як єдине ціле. Потрібно уявити собі своєрідний план-виконання твору, а саме: позначити вступ, сольні місця, кульмінацію, прискорення й уповільнення. Необхідно одразу визначити точний темп, від якого залежать правильні прийоми виконання. Одним із засобів музичної виразності є фразування. Акомпаніатор повинен точно знати, де в соліста починається фраза, де її кульмінаційна вершина й закінчення, а також розподіл вокального дихання. З урахуванням цього буде будуватися динамічний план в акомпанементі.

У відтворенні характеру вокальної музики головним є поетичний текст, що допомагає знайти відповідний темп, визначити фразування, динамічний план, засоби звуковидобування тощо. Під час гри акомпанементу слід чуйно підтримувати вокальну партію, досягати єдиного темпового та динамічного руху. У процесі виконання інструментального супроводу пісенних творів варто брати «дихання» рукою, відчувати побудову музичної фрази, об’єднувати її одним рухом; інтонувати всі звороти мелодії, починати й закінчувати звук м’яко, без поштовху й натиску.

Під час гри акомпанементу рекомендуємо застосувувати різні види педалі, що допомагає розкриттю музичного образу та є важливим засобом музичної виразності. Застосування принципу «інструментування», «оркестровки», імітація скрипкового штриха «pizzicato» вимагає короткої точної педалі на опорних частках такту. Зображення звучання всього оркестру (tutti) неможливе без уживання глибокої педалі, що сприятиме більш насиченому звучанню інструмента. Застосування педалі дозволяє звуку «подовжити життя в часі», досягти безперервного кантиленного звучання, що утворює чарівний шлейф, збагачує фактуру гармонічних побудов.

Фундаментом виконання акомпанементу завжди є лінія баса. Її треба вчити окремо, вибудовуючи динамічний план твору. Велику користь матиме одночасне виконання баса з вокальною партією. Часто в акомпанементі лінія баса відіграє головну роль, а підпорядковану – акорди, інші голоси. У вступних, заключних частинах й програшах мелодія висувається на передній план, а бас й акорди – на другорядний.

Виходячи зі структури фактурного викладу музичного матеріалу, можемо виділити кілька видів акомпанементу:

– гармонічний (акордовий акомпанемент, чергування баса з акордами, гармонійні фігурації);

– акомпанемент, що містить елементи поліфонії;

– акомпанемент в унісон із вокальною партією;

– комбінований.

Поділ цей умовний. Найчастіше трапляється акомпанемент змішаного типу, що включає в себе різні види фактури.

Самостійна робота відіграє особливо важливу роль у творчій самореалізації студента-музиканта. Вона формує професійні уміння та навички, підвищує загальний культурний рівень майбутніх музикантів-викладачів фахових дисциплін.

Самостійна робота студента виявляється в опрацюванні спеціальної літератури, в умінні вільно орієнтуватися в музичних стилях і жанрах, здатності аналізувати й оцінювати художню цінність музичного твору, його відповідність творчим завданням.

Відомо, що в процесі здобуття нових музично-теоретичних знань і практичних навичок з акомпанементу, використання методу «від простого до складного» трансформується в інший метод «від складного до простого». У такому разі хід опанування художніх особливостей супроводу музичного твору йтиме від визначення структурних і жанрових ознак у контексті історичної епохи, творчої індивідуальності композитора до детального вивчення елементів музичної мови. За таких умов значно збагатиться інтерпретаційне розуміння музичних образів, осягнення композиторських задумів, осмисленість виконання, які є обов’язковими чинниками цінності мистецької діяльності музиканта. Вивчення світової та національної музичної спадщини стане основоположним засобом для формування власної творчої індивідуальності.

Основне завдання концертмейстера (=акомпаніатора) – доповнити соліста, створити разом із ним художній образ. Цей творчий процес проводиться в таких напрямках:

– додавання різних регістрів і тембрів, яких соліст не має у своєму арсеналі, тобто барвисте збагачення звучання;

– додавання одноголосній мелодії акордової гармонічної фактури, що створює ефект об’ємності, передаючи певний емоційний підтекст;

– метро-ритмічна підтримка, збереження стабільності темпу й музичної форми.

Слід пам’ятати, що акомпанемент – це певною мірою другорядна частина фактури твору, тому звучати він повинен тихіше, ніж сольна партія. У роботі над акомпанементом, як і в роботі над сольним фортепіанним твором, акомпаніатор повинен у першу чергу визначити характер звучання, аплікатуру, фразування, педалізацію, тримаючи на увазі першочергове значення звучання вокальної партії. Вона виступає як складник, частина музичного цілого, що визначає загальний план виконання акомпанементу. Навчаючись акомпануванню, майбутній учитель музичного мистецтва повинен поєднувати музично-виконавські дії, тобто фортепіанну гру з вокальною партією. Обов’язково Початок своєї гри (вступ) обов’язково слід починати незначним рухом голови в бік виконавця, що надасть йому можливість підготуватись до співу. Зазначений рух має назву *ауфтакт*. Для того, щоб своєчасно вступити разом із солістом, концертмейстеру потрібно:

– заздалегідь визначити моменти вступу соліста;

– поставити в нотах відповідні позначки;

– довести до автоматизму навички спільного вступу.

Специфічними для концертмейстерської діяльності вчителя музичного мистецтва є навички комплексного виконавства:

– ілюстрування учням нової пісні (спів під власний супровід);

– репетиційна техніка (розучування нового твору із солістом чи музичним колективом з одночасним поєднанням вокальних, диригентських й акомпаніаторських навичок).

Володіння цими видами діяльності забезпечує формування концертмейстерської майстерності сучасного вчителя музичного мистецтва.

Концертмейстерська робота є складником музично-виконавської діяльності вчителя, яка полягає в такому:

– умінні виконувати твори різних жанрів, форми і стилів інструментального письма;

– умінні розкривати художній образ музичного твору на основі точного прочитання авторського тексту;

– володінні навичками самостійної роботи над музичним твором;

– знанні специфіки виконання репертуару (у тому числі в урахуванні вікових особливостей дітей).

Самостійну роботу щодо розучування творів професійно-педагогічного репертуару з пісенного матеріалу слід організувати, виходячи зі структури фактурного викладу музичного твору. Запропанований метод допоможе структурувати виконавський план, що у свою чергу забезпечить достатній рівень художнього виконання творів.

Під час самостійного опрацювання музичного твору необхідним є елементарне засвоєння нотного тексту акомпанементу з дотриманням правил педалізації, його художньо-педагогічний та музично-теоретичний аналіз.

У ході роботи над текстом необхідно стежити за процесом правильного формування елементарних навичок акомпанування (урахування особливостей співацького дихання та відповідних агогічних відхилень, зорове охоплення партії соліста й акомпанементу, фразування тощо), визначення технічно-виконавських труднощів (аплікатура, штрихи, фразування, динаміка, агогіка тощо).

Окрім того, необхідно виокремити ключові моменти фортепіанної партії (бас, гармонічні та ритмічні фігурації тощо), логічні акценти; формувати ансамблеві навички (метроритмічний ансамбль із вокальною партією; дотримуватись агогічнх відхилень; стежти за динамічною й тембровою злагодженістю; виділити фразування у фортепіанній партії залежно від дихання соліста-вокаліста; розуміти елементи диригентського жесту й ауфтакту).

Під час самостійного опрацювання нотного тексту буде корисним виконання акомпанементу в різних темпах із дотриманням динамічних нюансів, а на завершальному етапі – відпрацювання навичок гри в ансамблі із солістом у метроритмічній синхронності, динамічному балансі тощо.

Виконання пісенних творів, що містять гармонічний акомпанемент

Зазначений вид акомпанемента найбільш розповсюджений і типовий для пісенних творів. За своєю структурою його умовно можна розподілити на декілька різновидів, що допоможе у виявленні більш типових виконавських особливостей.

*Акордова опора*

Це найпростіша форма гармонічної опори, що є підтримкою мелодії витриманими акордами на основних ступенях тональності. У такий спосіб гармонія підкреслює ладотональні тяжіння й допомагає співаку втриматись у тональності, тобто виконує функцію камертона.

Така якість гармонічних опор є перехідною сходинкою від цифрованого баса до розвитку гомофонно-гармонічного стилю. Разом із змістовним насиченням вони стають засобом розвитку музичного матеріалу.

*Акордова пульсація*

Пожвавлення гармонічної опори в гомофонній музиці розвивалося за двома напрямками: почастішання пульсації акордів та розкладання акорду у вигляді гармонічної фігурації, що створюють величезне розмаїття ритмічних фігур, які характеризують рух.Такі види фактури є найбільш типовими й містять у собі величезні можливості емоційного насичення завдяки темповій й динамічній активізації.

Акордове пульсування сприяє створенню різних емоційних станів – від неквапливого спокою й роздумів до драматичної схвильованості, переживання тощо.

Одним із видів гармонічних підтримок є акордове арпеджіо. Прийом запозичений із зображальних можливостей арфи, гітари, домбри. Він характерний для епічного, казкового, билинного, ліричного жанру. Створюється широка амплітуда гармонійної хвилі, що зливається в акордове співзвуччя.

*Повторювані акорди*

Акомпанемент у таких творах бере участь у створенні певного художнього образу й підсилює його виразність. У виконанні цього акомпанементу дуже важливо знайти потрібну звукову забарвленість, близьку до рівномірної пульсації. Слід домагатися одночасного звучання всіх звуків акорду. Вирівнювання звучності акорду досягається шляхом слухового тренування (прийом, що сприяє цьому: арпеджирувати, розучуючи акорд, уважно слухаючи звучання кожного звука окремо, потім брати звуки одночасно, прислухаючись до рівності звучання акорду).

Під час опрацювання нотного тексту необхідно домагатися безперервного звучання акордів без педалі (використовувати репетиційний механізм фортепіано, що означає, взявши акорд у перший раз, не відпускаючи клавіші, не даючи їм повністю піднятися, натискати всі наступні рази «з половини»). Педаль при цьому на короткі тривалості мелодії не береться, легато в акордах відтворюється пальцями.

Усім видам акомпанементу притаманні образотворчі властивості. Навіть найпростіші з них є гармонічною основою музики, за допомогою якої відбувається модуляція або відхилення, тобто драматургічний розвиток музичного матеріалу.

*Чергування баса й акорду*

Багато національних танців стали настільки типовими виразниками певних образів, настроїв, що переросли межі свого національного існування й стали загальним надбанням різних національних культур: польська мазурка або полонез, французький менует або гавот, австро-німецький вальс, іспанська сарабанда тощо.

Слід зазначити два основних принципи фактури такого супроводу:

– рівномірне підкреслення однакових моментів руху (кроків) у середині такту: обперті, важкі (сарабанда), відносно легкі (менует).

– зіставлення опорного басового звука з більш легкими акордами: фактура гавоту, мазурки, вальсу, польки.

Поширеність такої форми танцювального супроводу відповідає кроку, ході: басовий звук передає поштовх від землі, а акорди – більш легкі рухи.

Цей тип акомпанемента трапляється в багатьох творах танцювального характеру (вальсах, мазурках тощо). Роль баса тут важко переоцінити, оскільки він має звучати значно голосніше ніж акорди, але разом із цим не заглушати мелодичну лінію. Г. Нейгауз називає таке виконання «природною триплановістю» [32, 57].

й рекомендує працювати окремо над басом й акордами, а лише потім домагатися правильного співвідношення з мелодією соліста. Слід вчити окремо бас й акорди різними прийомами: більш глибоко й протяжно – бас і легшим звуком – акорди, при цьому бас необхідно брати п’ятим пальцем (не третім). У виконанні нижніх басових звуків краще застосовувати третій або четвертий палець. Спочатку варто працювати без педалі, вслухаючись в одночасне звучання всіх звуків акорду, а потім із педаллю.

У танцювальній і маршовій музиці акомпанемент відіграє значну роль у метроритміці твору, будучи музичним утіленням руху, та асоціюється або з обпертими, що підкреслюють сильну долю кроками, як у вальсі, марші, або з більш плавними на слабкій долі, як у мазурці, польці.

*Розкладені акорди, рівномірний рух акомпанемента*

При опрацюванні цього виду акомпанемента, що представлений ускладненою фактурою викладу, слід виконувати ті ж завдання, що й у попередньому варіанті. Такий вид акомпанементу необхідно вчити прийомом збирання розкладених акордів разом, щоб краще засвоювати аплікатуру й гармонію; досягати потрібного звучання варто спочатку в зібраних акордах, а потім й у розкладених, виконувати їх, ніби «розгортаючи» арпеджіо (звук за звуком у рівномірній, виразній послідовності).

Гармонічна фігурація – це фактурна обробка акордів, яка утворює рухливий фон, зберігаючи ладову природу.

Слід зазначити деякі особливості фігурації:

– широкий діапазон, динамічна амплітуда дозволяють створити емоційно насичені, барвисті картини;

– фігурація привносить мелодичний рух у гармонічну фактуру, що спричиняється до поліфонічності супроводу.

Розрізняються такі типи викладу:

– заповнення інтервалів між акордовими звуками: оспівування, затримки, поява секундових послідовностей – надає більшої напруженості;

– розкладання акорду у вигляді гармонійної фігурації;

– при зміні гармонії завдяки ладовим тяжінням підголоски отримують більшу оформленість і виразність. Виникає так звана схована мелодія. Прикладом може служити мелодичний хід у басі. Таким чином посилюється роль супроводу, йому надається більша значущість і вагомість, зростає динамічна напруга.

Виконання пісенних творів, що містять аккомпанемент

з елементами поліфонії

У музичну тканину акомпанементу кантиленних пісень часто вплітаються елементи поліфонії. Іноді вони з’являються епізодично, а в деяких творах – як витримане двоголосся, причому другий голос виявляється у вигляді прихованої поліфонії, але може мати й самостійну мелодійну лінію. У всіх піснях такого плану необхідно намагатися відтворити темброве забарвлення голосів, як і при виконанні звичайної поліфонії, розвивати темброво-динамічний слух, уміння слухати звукову тканину фортепіано, виразну мову «тембрів»; уявляючи звучання різних інструментів, опановувати прийоми імітування на фортепіано оркестрових тембрів за допомогою різних засобів звуковидобування, занурення руки в клавіатуру, освоєння різноманіття фортепіанних штрихів.

У мистецтві виконання акомпанементів подібного виду начна роль належить педалізації: вона пом’якшує звукові контрасти, допомагає знайти відповідні нюанси й створити «обволікальну» звучність.

Поліфонічна єдність із сольною партією є подальшим рівнем мелодичного руху в супроводі.

Мелодичні побудови:

– мають характер підголосків;

– імітують мотиви головної партії;

– є більш самостійними й закінченими протискладаннями.

У процесі опрацювання нотного тексту такий вид акомпанементу найбільш складний для виконання й вимагає певних навичок: підвищеного слухового контролю, уміння з’єднати соло й супровід у єдину музичну тканину.

Виконання пісенних творів, що містять акомпанемент,

у якому фортепіанна партія звучить в унісон із вокальною

Досить часто цей різновид акомпанемента, представлений звучанням мелодії та супроводу в одній руці, вимагає уміння виділити верхній звук акорду слабкими пальцями (4-5). У процесі роботи над зазначеним видом акомпанементу слід використовувати такі прийоми:

– домагаючись потрібного звучання, учити мелодію (верхні звуки акорду) окремо тими пальцями, якими вона виконується в акордах;

– учити мелодію leqato, а супровід акорду staccato, дотримуючись необхідного фразування в мелодії;

– учити окремо акорди акомпанемента без мелодії, виділяючи бас.

Іноді акомпанемент складається з акордів, що виконуються арпеджіато. У такому разі слід домагатися злиття всіх звуків в акорд – гармонічний «фундамент» музичної тканини.

Під час гри акомпанементу, у якому фортепіанна партія дублює вокальну, слід дотримуватися виконавських особливостей вокальної майстерності, «співати за фортепіано». У такому разі необхідно ретельно опрацьовувати окремо вокальну партію зі словами та під акомпанемент. Набуття таких умінь є однією з важливих форм розвитку гармонічного слуху, образної уяви, сприяє розвитку музичного мислення.

Виконання пісенних творів, що містять

комбінований акомпанемент

Як випливає із зазначеної назви, акомпанемент містить елементи розглянутих вище видів акомпанементу. Отже, комбінований акомпанемент включає в себе ті чи ті особливості викладення музичного супроводу пісенного твору й передбачає виокремлення деяких характерних елементів із подальшим їх відпрацюванням. Комбінований акомпанемент привертає значну увагу студента, оскільки містить водночас декілька різнопланових виконавських завдань. Під час опрацювання й вивчення комбінованого акомпанементу слід детально розібрати усі його складні елементи й спрямувати роботу на відпрацювання окремих епізодів чи розділів і тільки після цього етапу переходити до вивчення музичного супроводу в цілому, звертаючи увагу на рекомендації, що надані до попередніх різновидів акомпанементу.

# РОЗДІЛ 4. ПОЗААУДИТОРНА ДІЯЛЬНІСТЬ У ФОРМУВАННІ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

# 4.1. Позааудиторна діяльність як форма реалізації інструментально-виконавської підготовки

Слід зазначити, що в процесі фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва вагоме місце посідає набуття знань, умінь й навичок щодо організації позааудиторної діяльності. Це, на наше переконання, знову ж таки зумовлено багатофункціональністю майбутньої професійної діяльності. Підтримуючи високий рівень спеціальної музичної підготовки студентів, розроблено і впроваджено у практику інтегративно-предметну модель навчання майбутніх учителів музичного мистецтва, в основу якої покладено синтез мистецтв, забезпечення міждисциплінарних зв’язків і поєднання різноманітних видів художньо-творчої діяльності.

Однією з ефективних інтерактивних форм нерегламентованої навчально-творчої діяльності є позааудиторна робота, яка за своїм змістом відповідає вимогам чинних програм із музичного мистецтва, але включає різноманітні види індивідуальної і колективної художньо-творчої діяльності студентів. Особливістю позааудиторної діяльності, що засвідчує аналіз педагогічної теорії й практики, є вільний вибір форм її проведення: концерти, лекції концерти, творчи конференції, методичні кругли столи тощо.

Показово, що у позааудиторній діяльності виділяється напрям, пов’язаний не лише з інструментально-виконавським розвитком її учасників, але й націлює на вдосконалення умінь і навичок музично-просвітницької діяльності. До такої форми музично-педагогічної діяльності ми віднесемо тематичні лекції-концерти, літературно-музичні вечори, літературно-музичні заходи, що проводяться у співпраці з викладачами інших кафедр, зустрічі з видатними діячами культури й мистецтва Харкова тощо. Тематика музично-просвітницьких заходів завжди спирається на зміст, цілі та завдання навчальних програм «Музика» (створена авторським колективом під керівництвом О. Ростовського), інтегрованого курсу «Мистецтво» (авторський колектив під керівництвом

Л. Масол) і «Художня культура» (автори Л. Масол, Н. Миропольська).

Серед поширених тем, яким присвячуються лекції-концерти можна назвати такі, як «Творчість сучасних українських композиторів», «Фортепіанна музика композиторів Слобожанщини», «Музичні жанри у фортепіанній музиці», «Музика танцювальних жанрів», «Музика театру та кіно», «Архітектура у музиці», «Поговоримо про кохання», «Природа у музиці», «Скарби української музики», «Звуки дзвонів у фортепіанній музиці», «Музика і живопис» тощо.

Аналіз наукової та науково-методичної літератури свідчить про зацікавленість учених роллю музично-просвітницької діяльності освітнього спрямування в системі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Ця проблема висвітлена у працях педагогів З. Стародубцевої, В. Яконюк, учених Л. Безбородової, В. Ражникової, науковців Л. Кожевникової, Л. Бочкарьова, Г. Падалки, О. Ростовського, Л. Смирнова.

Завдання підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва пов’язані з виявленням найбільш суттєвих елементів позитивного мотиваційного ставлення до позааудиторної діяльності, становленням інформаційно-діяльнісної системи, що сприяє свідомому й цілеспрямованому засвоєнню знань і ораторських умінь, а також самооцінки власної сутності як особистості й учителя.

Позитивне ставлення до пзааудиторної діяльності інтегрує в собі сформованість особистісно-ідейної, педагогіко-просвітницької та пізнавальної спрямованості майбутнього фахівця.

Інформаційно-діяльнісна система представлена рівнем засвоєння спеціальних музичних знань (історія, теорія музики, музичне виконавство), компетентністю в суміжних видах мистецтв (література, живопис), знаннями дисциплін суспільного, психолого-педагогічного циклу, а також знання з методики музичного виховання та музично-просвітницької роботи.

Це своєрідний потенціал майбутнього фахівця, який характеризує ступінь творчих здібностей, відображає міру їх актуалізації в реальній практиці та відношеннях. Просвітницька майстерність майбутніх учителів музичного мистецтва виявляється, насамперед, в оволодінні музично-просвітницькими уміннями. До них відносяться:

– уміння самостійно підготувати змістовний виступ із урахуванням інтересів аудиторії;

– уміння добрати й вільно оперувати необхідним художньо-ілюстративним матеріалом, використовуючи його факти й аргументи;

– уміння композиційно-логічно оформляти мовлення;

– уміння словесного виокремлення в музичних творах вузлових моментів розвитку;

– уміння вести діалог, дискусію, полеміку, відповідати на запитання, виявляти особистісне відношення до проблем, що виникають;

– уміння прогнозувати розвиток вихованців;

– уміння переконувати, емоційно впливати на аудиторію, викликати її інтерес та стійку увагу;

– уміння аналізувати загальноповедінкову й мовну реакції.

Обов’язковою вимогою до майбутнього вчителя музичного мистецтва є володіння інструментально-виконавською культурою, яка слугує яскравим підтвердженням лекторського слова.

Результативність педагогічної роботи з підготовки студентів до позааудиторної діяльності зумовлюється насамперед тим, наскільки її впливи активізують внутрішні сили й потенції студента, сприяють реалізації здатності фахівця до самостійних зовнішніх дій (з об’єктом) і внутрішніх дій (із самим собою). Саме тоді, коли відбувається взаємоперехід одних дій в інші, розширюються межі активності особистості, досягається виховний та розвивальний ефект. Ця теза є підґрунтям для розгляду процесу і результату підготовки майбутніх фахівців до означеної діяльності, в ході якої проявляється різнобічна реалізація творчого потенціалу суб’єкта. Зважаючи на професійну орієнтацію дослідження музично-просвітницької діяльності у контексті підготовки майбутніх спеціалістів, доцільно виділити три аспекти творчого здійснення музичного просвітництва:

– предметно-змістовий (інтерпретація твору);

– особистісно-смисловий (пізнання студентом самого себе за допомогою мистецьких вражень);

– практично-перетворювальний (усвідомлення студентами власного практичного досвіду музично-просвітницької діяльності та оволодіння методичними прийомами його застосування у процесі музично-просвітницької роботи).

Лише їх взаємозв’язок дає змогу досягти якісно нового результату у формуванні професійної компетентності та підняти професійно-просвітницьку підготовку майбутнього вчителя музичного мистецтва на вищий щабель розвитку.

Оскільки позааудиторна діяльність – цілісна складна система, у підготовці студентів повинні брати участь усі ланки освітнього процесу. Звідси стає зрозумілою необхідність узгодження таких форм роботи: аудиторне викладання суспільних, психолого-педагогічних та музично-теоретичних дисциплін, спецкурси, що сприяють опануванню студентами потрібних знань, розширенню їх мистецького кругозору, музичної ерудиції; педагогічна практика, де майбутній учитель може зробити апробацію та вдосконалити свою підготовку до поза аудиторної музично-просвітницької діяльності зі школярами, їх батьками, громадськістю (організація шкільних свят, підготовка лекцій-концертів, диспутів, музично-театральних композицій тощо); інструментально-просвітницька практика, позааудиторна діяльність студентів – участь у самодіяльних художніх колективах і клубах, котра створює передумови для самостійної активізації музично-просвітницької діяльності студентів.

Кожен вид діяльності, як і кожна навчальна дисципліна, що зумовлюється логікою і завданнями освітнього процесу, виконує певні функції у формуванні фахової компетентності. Серед основних функцій позааудиторної діяльності освітнього спрямування виділяється розвивальна функція. При підготовці позааудиторного заходу, як то лекція-концерт, музично-літературна композиція, студент має не тільки вивчити музичний твір, але й підготувати анотацію до нього, ілюстративний матеріал. Це можуть бути відомості музично-історичного, музично-теоретичного характеру, інформація про композитора, стильові особливості його творчості, окрім того, він повинен дібрати відповідний літературно-поетичний матеріал, уміти виявляти асоціативні зв’язки з творами інших видів мистецтв. Для цього студентам доводиться на практиці освоювати інформаційно-комунікативні технології та аудіо-візуальні засоби (комп’ютер, Інтернет, аудіо-, відеоапаратура).

Таким чином, у процесі розгорнутої самостійної роботи студентів у позааудиторний час відбувається формування фахової компетентності, а саме: загальнокультурного й музичного кругозору, розвиток художньо-естетичного смаку, асоціативного, логічного, творчого мислення, поглиблюється інформаційна культура.

Наступною функцією, що реалізується у процесі доцільно організованої музично-просвітницької діяльності, є формуюча функція.

Виходячи з того, що організація концертно-просвітницького заходу – це поетапно-спланована спільна робота викладачів і студентів, процес організації такого заходу передбачає проходження відповідних підготовчих етапів:

– затвердження теми заходу, обґрунтування її практично-професійної доцільності;

– добір музично-виконавського репертуару;

– обговорення форми проведення заходу;

– розроблення сценарію;

– вибір ведучих;

– надання самостійних завдань щодо пошуку інформаційного матеріалу для кожного з учасників.

Як переконує досвід, успіх формування навичок позааудиторної діяльності залежить не лише від дотримання закономірностей та принципів її організації, а й від умов, у яких вона здійснюється. Ці умови визначаються як організаційними так і психолого-педагогічними чинниками.

Суттєвою ознакою і одночасно способом здійснення продуктивної позааудиторної діяльності слід вважати художньо-творчий діалог між усіма її суб’єктами. Саме педагогіка співробітництва створює умови для такої плідної, результативної взаємодії всіх хто задіяний у процесі підготовки, здійснення та аналізу цих заходів. Від викладача потрібне вміння вислухати всіх учасників, прийняти позицію кожного, щоб зрозуміти логіку міркувань, знайти вихід із суперечливих ситуацій, проаналізувати пропозиції студентів і скерувати їх на розв’язання проблем. Важливо розуміти, що саме за таких умов остаточний результат народжується як знання, якими володіє не тільки викладач, а й студент, відбувається своєрідний обмін знаннями, колективна розробка, відбір і реалізація змісту спільної діяльності на шляху до оволодіння фаховими компетенціями.

Така модель співпраці спрямована на розвиток у студентів самостійного аналітичного мислення, пізнавальної активності, орієнтована на особистісні досягнення кожного студента, а також – це спосіб розвинути в майбутнього вчителя музичного мистецтва навички спільної організованої роботи в колективі.

Спільна колективна творча позааудиторна діяльність формує у майбутніх фахівців такі компетенції:

– формувати свою точку зору;

– з’ясовувати точку зору своїх партнерів;

– виявляти розбіжності й співпадання між точками зору;

– відстоювати свою позицію за допомогою логічних аргументів, уникаючи з’ясування особистих відношень;

– демонструвати зацікавленість у результаті роботи всього творчого колективу.

Таким чином, здійснення різноманітної позааудиторної діяльності озброює студентів цілим комплексом умінь, які в подальшому можуть транспонуватися в майбутню професійну діяльність та реалізовуватися під час проходження педагогічної практики у закладах освіти.

Активність, творча атмосфера, сприяють вихованню в учасників позааудиторних заходів поваги до аудиторії, формують бажання співпрацювати з нею. Цей змістовий компонент позааудиторної діяльності пов’язаний із впливом на художній простір і безпосередньо на аудиторію. Водночас і публіка (це, як правило, студенти, викладачі, батьки) готується до ролі слухачів-глядачів. У неї формується установка на доброзичливе, толерантне ставлення до виконавців, на їх моральну підтримку під час виступу та об’єктивні, водночас тактовні висловлювання після нього. У результаті виконавці усвідомлюють свою важливу просвітницьку роль.

У цілому ж позааудиторна художньо-творча діяльність здатна ефективно формувати інструментально-виконавські вміння, фахові якості за умов:

– входження її учасників у цілісний світ мистецтва засобами того виду, що є найбільш близьким для кожного з них (ведучий, виконавець, лектор, оператор за комп’ютером, режисер-сценарист, оформлювач концертного залу тощо);

– піднесення ролі комунікативного компоненту діяльності через забезпечення умов активного спілкування студентів у мистецькому колі, що виводить їх на рівень міжособистісних стосунків, які стають центром культуро-творчого процесу.

Досвід переконує, що виховання майбутніх учителів музичного мистецтва вимагає від викладачів ЗВО такої організації освітнього процесу, яка забезпечить їх усебічний розвиток, сформує самостійну, відповідальну, соціально-активну, з високим рівнем інформаційної культури, особистість, здатну ефективно вирішувати професійні та соціальні проблеми. Практика підготовки учителів музичного мистецтва засвідчує, що в навчальній чи професійно-педагогічній діяльності студентів не завжди повною мірою реалізується завдання щодо формування інформаційної культури, оскільки відсутнє адекватне системне та технологічне підкріплення цього процесу, а це, у свою чергу, позначається на якості підготовки випускників.

# 4.2. Методичні рекомендації щодо підготовки студентів

# до позааудиторної діяльності

Аналіз виступів студентів на концертах, концертах-лекціях дозволяє виділити ряд типових недоліків, які призводять до певних невдач у цьому напряму діяльності. До них відносяться: байдужість та неемоційність виконання музичного матеріалу, невміле володіння піаністичним апаратом, композиційна та стилістична недовершеність сценарію, труднощі встановлення контакту з аудиторією, виконавські погрішності та ін. Розглянемо детальніше кожен з них.

Більшість студентів не проявляє своєї захопленості музикою, особистісного ставлення до неї. Звідси й формальний характер подачі матеріалу з перебільшеним «академізмом». Музика ототожнюється із звичайною навчальною дисципліною, матеріал якої викладається та аналізується без будь-яких емоцій, майже байдуже, що неприпустимо для уроків мистецтва. Адже таке відношення у музично-виховній роботі до мистецтва може привести до несправних наслідків. Так, Б. Асаф’єв, який у свій час виклав майже всі принципи масової мистецької роботи з дітьми та підлітками, підкреслював: «Тільки той, хто одержимий стихією мистецтва й насичений ним, має моральне право розвивати сприймання мистецтва в інших» [2, 27].

Важко визначити причини такого байдужого ставлення до музики. В одних випадках це надмірне хвилювання, психологічна непідготовленість, відсутність досвіду роботи. В інших – недостатня міцність знання матеріалу заняття, погане розуміння своєї задачі, мети, специфіки уроку. В наступних – це відсутність орієнтації на знання більшого спектру, який передбачає включення окрім спеціальних питань, всього життєвого й художнього досвіду практиканта.

Іншим недоліком багатьох студентів є низький рівень володіння піаністичним апаратом: артикуляцією, динамікою, ясністю, виразністю, правильною побудовою фрази, піаністичною технікою.

Розглядаючи проблему естетичної підготовки педагогів, М. Рубінштейн відмічав, що «...учителю потрібно володіти словом, голосом, мімікою і мистецтвом розповідати...», приділяючи цьому особливого значення [49, 107].

Адже, як відомо, допоміжним каналом зв’язку з аудиторією окрім звукового, є візуальний канал. Без володіння ресурсами голосу важко реалізувати свої педагогічні наміри, виразити весь спектр емоційно-забарвлених думок.

Досить часто зустрічається деяка недовершеність логіко-композиційного оформлення виступу. Мова йдеться про недоліки композиційної та стилістичної організації матеріалу при створенні та озвучуванні сценарію музичної бесіди. Найпоширеніші з них:

– відсутність драматургічної цілісності, динамізму;

– невдале компонування та співвідношення музичних фрагментів із текстом;

– стилістична невідповідність між вербальною характеристикою образу із добраним до ього музичним матеріалом та ін.

Ці неприпустимі помилки руйнують необхідну органічність, завдяки якій створюється особлива атмосфера, що сприяє засвоєнню слухацькою аудиторією художнього змісту творів мистецтва.

Структура бесіди повинна відповідати особливостям побудови художнього твору, розповіді, мати певний динамізм розвитку. Якщо не виконується ця умова, вона набуває статичного характеру, що призводить до втрати інтересу зі сторони слухацької аудиторії. Утриманню уваги та інтересу школярів сприятиме вдале винайдення музичних фрагментів, максимально відповідних за емоційним та образним змістом до усних характеристик. В такому разі у слухачів з’явиться ефект «підкріплення» того, що було сказано, але вже на іншому рівні сприйняття. Це підштовхне до більш глибшого занурення учасників бесіди до світу музичного мистецтва, розуміння його сутності та цінності.

Важливим є врахування при складанні сценарію вікових особливостей даної аудиторії, її інтересів, уподобань, а також відповідності рівня складності бесіди відносно підготовленості слухачів. Окрім змісту сценарію це безперечно повинно позначатися й в стилістичних особливостях мови, важливими рисами якої стає нескладна побудова фрази, точність, лаконічність, використання розмовної лексики та фразеології. Означене сприятиме залученню аудиторії до діалогу з викладачем, тим самим – до активізації слухачів, збудження та утримання їх інтересу та уваги.

Окрему проблему становлять музичні ілюстрації, їх добір та виконання. Особливо виділяються наступні дефекти у грі практикантів: неточна інтерпретація та заучування тексту; відхід від означеного або прийнятого темпу; невиразне, безініціативне, боязке виконання, яке взагалі не співпадає з словесно-образною характеристикою, даною при розборі музики.

Інша складність – труднощі при переході від бесіди до інструментального показу твору. Дану проблему відчували майже всі музиканти-просвітителі, незалежно від їх професійного рівня, стану підготовки. Піаніст О. Скавронський, один з перших учасників музично-просвітницької телепередачі «Бесіди у рояля», яка була започаткована у 60-х роках, розповідав: «Перехід від розмови до гри і, навпаки, від гри до розмови, як стало зрозумілим, потребує зовсім особливої психотехніки: від максимальної зібраності, заглиблення в себе до відкритості невимушеної розмови. Така гімнастика іноді приводила до відчутних втрат: або людина говорила незрозуміле, або грала нижче своїх можливостей» [33, 142].

Як бачимо з вислову музиканта, великої значущості набуває здатність швидкого переключення й психологічної перебудови з одного виду діяльності на інший, підвищення концентрації та лабільності всіх психічних процесів.

Перед викладачем постійно постає необхідність виховання таких компонентів музичного мислення, як мелодико-інтонаційне, ладо-гармонічне, поліфонічне чуття, відчуття музичної форми, ритмічної організації музичного полотна. Велике значення мають музикальна пам’ять та слухові сприйняття як одні з найважливіших умов розвитку та накопичення внутрішніх музичних уявлень. Поступово в процесі навчання у студентів виробляються навички внутрішнього чуття характеру музичного твору, його образно-художнього змісту.

Важливим моментом є винайдення відповідної вербальної характеристики за емоційним наповненням, змістовністю та образною сферою музичної ілюстрації. Ігнорування даної вимоги призводить до того, що яскравий, вербально-намальований в уяві слухачів образ миттєво руйнується, не встигнувши ще повноцінно сформуватися. При усуненні вказаних недоліків музичний матеріал буде сприйматися слухачами не просто як додаток до тексту, а як його органічне, гармонійне продовження.

Виступ перед аудиторією, безпосередній контакт і взаємодія з нею є головною й вирішальною фазою в роботі музиканта-просвітителя. Якою б гарною не була підготовка, як би ретельно не був добраний й скомпонований літературний і музичний матеріал бесіди, але не володіння процесом керування аудиторією може вплинути не кращим чином на результати, різко знизивши її дієвість. Безперечно, володіння психолого-педагогічними знаннями з приводу роботи з аудиторією необхідні. Але вагомого значення у цій проблемі набуває й власний психологічний стан практиканта – рівень його впевненості в собі, ступінь хвилювання, здатність зосереджуватися й концентруватися, вміння володіти своєю волею та емоціями. Як правило, рівень хвилювання залежить від часу та сил, витрачених на підготовку.

Типовими помилками студентів є невміння витримувати початкову паузу перед виступом, втрата зорового контакту з аудиторією, не реагування на зміни стану аудиторії, не бажання користуватися різноманітними прийомами (голосовими, невербальними) для відновлення й підсилення слухацької уваги. Практика показує, що молоді спеціалісти часто не здатні демонструвати свою дружню позицію, віддаючи перевагу ролі наставника, замість співбесідника, старшого друга. Підкреслення такої дистанції між учасниками бесіди не сприяє встановленню контакту й може привести до взаємного відторгнення. Тож демонстрація симпатії, поваги до слухачів має бути невід’ємним та обов’язковим компонентом у поведінці майбутнього фахівця.

Ефективним засобом при вирішенні даної проблеми може бути цілеспрямована, комплексна система педагогічних дій, яка впливатиме в різних напрямах на формування і розвиток умінь, необхідних для успішної реалізації позааудиторної діяльності, та на усунення типових недоліків у роботі майбутнього фахівця, а саме:

1. Проведення педагогічних заходів (диспутів, практикумів, колоквіумів) під час організації самостійної роботи студентів, на яких вони будуть демонструвати володіння матеріалом музичної бесіди, обговорювати негативні моменти, недоліки виступів та надавати пропозиції щодо їх удосконалення, аналізувати найкращі роботи. Така форма організації діяльності студентів дозволяє значно підвищити їх відповідальність до процесу виступу. Слухацька аудиторія, створена із студентів-однокурсників, сприятиме максимально можливому рівню якості при проведенні презентації музичної бесіди.

2. Під час індивідуальної роботи зі студентом бажано використовувати методи педагогічної драматургії, музичних аналогій, порівнянь, широких асоціацій та ін., а також методів, спрямованих на усунення труднощів при поєднанні інструментальн-виконавського та мовленнєвого компонентів бесіди.

3. Залучати студентів до додаткових занять з проведення спеціальних вправ на розвиток артикуляційної дотриманості, технічної досконалості, художньо-драматургічної логіки.

4. Організовувати групові тренінги з розвитку комунікативних здібностей особистості з саморегуляції.

Дієвим фактором є прийняття студентом під час навчання комплексу психологічних установок, спрямованих на:

– самостійність та активність дій (прагнення винайти у власних мистецьких пошуках необхідної інформації);

– усунення емоційної напруги, що виникає під час публічного виступу (здатність володіти та керувати психічними процесами при контакті з аудиторією);

– засвоєння правильної функціонально-рольової позиції – співрозмовника (орієнтир на гідне ставлення до слухачів, дружню взаємодію);

– творче самовираження, самореалізація та самопрезентація (винайдення власного мистецького Я, артистичної індивідуальності).

Таким чином, позааудиторна діяльність сприяє формуванню професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва, що виявляється в зростанні професійної й творчої мотивації, прояві інтересу до різних видів музичного мистецтва, зацікавленості мистецтвознавчою літературою та збагаченні музикознавчого тезаурусу; розвитку інструментально-виконавських умінь, організаторських здібностей, творчих можливостей, креативного мислення, ораторської майстерності, артистизму, самооцінки та прагнення до самовдосконалення.

# ПІСЛЯМОВА

Навчання грі на фортепіано – це теоретична основа фортепіанної педагогіки, але вона не може існувати окремо від практичної педагогічної діяльності майбутнього педагога-музиканта. Певна інструментально-виконавська базова підготовка майбутнього фахівця дає йому можливість втілювати ідеї, узагальнювати наявний досвід, впевнено рухатись уперед, набуваючи нових знань і вмінь. Велику роль у цьому процесі відіграє самостійна діяльність студента, яка, окрім безпосереднього опрацювання нотного матеріалу, охоплює також вивчення джерел, новітніх методик, що висвітлюють проблеми сучасної музичної освіти.

Виконання творів професійно-педагогічного репертуару закладів дошкільної та загальної середньої освіти є основою професійної компетентності фахівця з муичного мистецтва. Майбутні вчителі мистецької освіти мають усвідомити значущість музичного мистецтва як потужного складника художньо-естетичного, духовного, соціального розвитку особистості. Твори, що належать до національної композиторської школи і є неповторним багатством духовної культури народу, – це не тільки цінний спадок минулого, але й джерело розвитку сучасної музичної культури.

Аналіз науково-методичного й перспективного педагогічного досвіду, а також особисті спостереження щодо підготовки студентів із боку оволодіння ними інструментально-виконавською майстерністю дають підстави стверджувати, що зазначений вид фахового навчання майбутніх учителів музичного мистецтва, музичних керівників потребує вдосконалення, зокрема впровадження нових наукових підходів, ефективних форм, методів і засобів навчання, спрямованих на формування у студентів відповідних навичок, знань і вмінь.

Слід зауважити, що найважливішими умовами формування в майбутніх учителів музичного мистецтва (музичних керівників) такої фахової компетенції як інструментально-виконавські уміння є такі: оволодіння навичками фортепіанного виконавства з метою вдосконалення передачі художнього змісту твору; знання вікових особливостей дітей щодо їхніх вокальних, рухових, розумових можливостей, психологічних умов сприйняття музики тощо; розкриття художнього образу музичного твору на основі точного відтворення авторського задуму; активна аналітична діяльність; ініціативна творча уява й володіння прийомами фортепіанного виконавства.

Не потребує доказів той факт, що для роботи над будь-яким музичним твором необхідні знання, набуті у процесі виконавського навчання, наявність яких допоможе проникнути в інтонаційну сферу музики, зрозуміти стильові особливості композиторського письма, механізми його звукового втілення та, як результат, високопрофесійного їх застосування на практиці.

Таким чином, цілісне пізнання музичного твору, осягнення його емоційно-образного змісту, розуміння нотного тексту як засобу передачі художньої інформації, оволодіння основами концертмейстерської підготовки та здатність вирішувати художні завдання – усі ці дії неодмінно спираються на міцну музично-теоретичну базу. Отже, основою музично-виконавської діяльності є теоретичні знання, які утворюють раціональний рівень музичної свідомості студента й допомагають йому самостійно здійснити пошук шляхів для найбільш досконалого виконання музичних творів. Дотримання цих умов у освітньому процесі забезпечує успішний перебіг формування художньо-творчої самореалізації фахівців мистецьких спеціальностей.

# СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. История фортепианного искусства / А. Алексеев. – Москва : Музыка, 1988. – Ч. 1. – 414 с.

2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс : Кн. 1-2 / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. – Ленинград : Музгиз, 1971. – 144 с.

3. Береза А. В. Педагогічно-виконавська практика майбутнього вчителя музики музики : навч.-метод. посіб. / А. В. Береза. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2010. – 184 с.

4. Бех І. Д. Психологічні джерела виховної майстерності : навч. посіб. / І. Д. Бех. – Київ : Академвидав, 2009. – 248 с.

5. Білан О. І. Програма розвитку дитини дошкільного віку «Українське дошкілля» / О. І. Білан, Л. М. Возна, О. Л. Максименко. – Тернопіль : Мандрівець, 2013. – 264 с.

6. Богуш А. М. Базовий компонент дошкільної освіти в Україні (нова редакція) / А. М. Богуш. – Київ, 2012. – 47 с.

7. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарев. – Москва : Ин-т психол. РАН, 1997. – 352 с.

8. Брилін Б. А. Вокально-інструментальні ансамблі школярів : навч.-метод. посіб. для студ. та вчителів музики / Б. А. Брилін. – Київ : Медіа-Пресс, 2006. – 77 с.

9. Ветлугіна Н. Музичний розвиток дитини / Н. Ветлугіна. – Київ : Музична Україна, 1997. – 94 с.

10. Ветлугина Н. А. Теория и методика музыкального воспитания в детском саду : учеб. пособие для студ. пед. ин-тов по спец. «Дошкольная педагогика и психология» / Н. А. Ветлугина, А. В. Кенеман. – Москва : Просвещение, 1983. – 255 с.

11. Гінзбург Л. Про роботу над музичним твором. / Л. Гінзбург. − Москва. – 1981.− 127 с.

12. Гогоберидзе А. Г. Теория и методика музыкального воспитания детей дошкольного возраста: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / А. Г. Гогоберидзе. – Одеса : Вища школа, 2005. – 320 с.

13. Дитина : програма виховання і навчання дітей від 3 до 7 років / [Е. В. Бєлкіна](http://library.univer.kharkov.ua/OpacUnicode/index.php?url=/auteurs/view/94384/source:default), О. В. Проскура, Л. П. Кочина, В. У. Кузьменко. – 2-ге вид., допов. – Київ : Богдана, 2003. – 412 с.

14. Дорош Т.Л. «Кроком руш !» (збірник маршів): навч. посібник для студентів вищих навчальних закладів / Т.Л. Дорош, О.В. Погода. – Харків : ХГПА, 2011. – 100 с.

15. Дорошенко Т. В. Розвиток творчих здібностей на уроках музики: метод. реком. / Т. В. Дорошенко. – Київ : Початкова школа, 2001. – 137 с.

16. Ефективність навчання студентів : навч. посіб. / В. І. Євдокимов, Г. Ф. Пономарьова, В. В. Луценко, Т. П. Агапова, О. Є. Трофімов. – Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2004. – 222 с.

17. Кондрашова Л. В. Внеаудиторная работа по педагогике в педагогическом институте / Л. В. Кондрашова. – Киев; Одесса : Вища школа, 1988. – 160 с.

18. Кабалевский Д. Б. Воспитание ума и сердца: Кн. для учителя / Д. Б. Кабалевский. – Москва : Просвещение, 1981. – 192 с.

19. Кононко О. Л. Експериментальна базова програма розвитку дитини дошкільного віку / О. Л. Кононко. – Київ : Світич, 2004. – 149 с.

20. Кононко О. Л. Психологічні основи особистісного становлення дошкільника (системний підхід) : монографія / О. Л. Кононко. – Київ : Стилос, 2000. – 336 с.

21.  Костюк О.Г. Сприймання музики та художня культура слухача / О.Г. Костюк. – Київ : Наукова думка, 1965. – 187 с.

22. Крицький В. М. Музично-виконавська інтерпретація: педагогічні проблеми музично-виконавської підготовки : монографія / В. М. Крицький. – Ніжин : Вид-во НДУ, 2009. – 158 с.

23. Кричковська Т. Д. Психологія дошкільного віку : навч.-метод. посіб. / Т. Д. Кричковська. – Ніжин : НДПУ, 2001. – 61 с.

24. Кукловська В. Г. Музично-ритмічні рухи в дитячому садку / В. Г. Кукловська. – Київ : Музична Україна, 1986. – 160. с

25. Ляшенко І. В. Національне та інтернаціональне в музиці / І. В. Ляшенко. – Київ : Наук. Думка, 1991. – 269 с.

26. Масол Л. М. Музичне мистецтво : підруч. Для 6 кл. для загальноосвіт. навч. закл. / Л. М. Масол, Л. С. Аристова. – Харків : СИЦИЯ, 2014. – 160 с.

27. Масол Л. М. Музичне мистецтво : підруч. Для 8 кл. для загальноосвіт. навч. закл. / Л. М. Масол, О. В. Гайдамака, О. В. Калыныченко, Н. В. Очеретян; за заг. ред. Л. М. Масол. – Київ : Генеза, 2008. – 191 с.

28. Мистецтво у розвитку особистості: монографія / [за ред., передмова та післямова Н. Г. Никало]. – Чернівці : Зелена Буковина, 2006. – 224 с.

29. Михайличенко О. В. Основи загальної та музичної педагогіки: історія та теорія : навч. посібник (двомовний) / О. В. Михайличенко. – Суми : Козацький вал, 2009. – 208 с.

30. Науменко Т. І. Музичний розвиток дітей від 2 до 7 років в умовах дошкільного закладу: програма, методичні рекомендації / Т. І. Науменко. – Київ : ІЗМН, 1997. – 58 с.

31. Науменко Т.І. Психологія музикальності та її формування у молодших школярів: Навч. посібник / Т.І. Науменко. – Київ : НДПІ, 1993. – 180 c.

32. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. – Москва, 1982. – 317 с.

33. Некрасов Ю. В. Комплексне навчання гри на фортепіано: навч.-метод. посібник / Ю. В. Некрасова. – Одеса, 2000. – 149 с.

34. Огороднов Д. Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе : метод. пособие / Д. Е. Огороднов. – Київ : Муз. Україна, 1989. – 165 с.

35. Олексюк О. М. Музична педагогіка : навчальнй посібник / О. М. Олексюк. – Київ : КНУКіМ, 2006. – 188 с.

36. Олійник С. Майстерність акомпанементу вчителя музики / С. Олійник // Мистецтво та освіта. – 2007. – № 4 (46). – С. 37–40.

37. Падалка Г. М. Музична педагогіка: курс лекцій з актуальних проблем викладання музичних дисциплін в системі педагогічної освіти / Г. М. Падалка. – Херсон : ХДПІ, 1995. – 104 с.

38. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання / Г. М. Падалка. – Київ : Освіта України, 2008. – 272 с.

39. Печерська Е.П. Уроки музики в початкових класах: Навч. посібник / Е.П. Печерська. – Київ : Либідь, 2001. – 272 с.

40. Питання фортепіанної педагогіки та виконавства : зб. статей / ред. та упоряд. А. Й. Корженевського. – Київ : Музична Україна, 1981. – 115 с.

41. Пономарьова Г. Ф. Виховання майбутнього педагога: теорія і практика: монографія / Г. Ф. Пономарьова. – Харків : Ранок, 2015. – 547 с.

42. Пономарьова Г. Ф. Практикум з педагогіки : навч. посібник / Г. Ф. Пономарьова, І. П. Репко, В. І. Одарченко. – Харків : ТО Ексклюзив. 2016. – 243 с.

43. Пономарьова Г. Ф. Фізкультхвилинки та ігри на перервах : навч.-метод. посіб. / Г. Ф. Пономарьова. – Харків, 2016. – 233 с.

44. Про дошкільну освіту : закон України від 11 липня 2001 р. № 2628-III. // Освіта України, 2001. – № 33. – 46 с.

45. Ражников В. Г. Резервы музыкальной педагогики / В. Г. Ражников. – Москва : Знание, 1980. – 185 с.

46. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в основній школі : Навчю-метод. посібник / О.Я.остовський. – Тернопіль : Навчальна книга. – Богдан, 2000. – 272 с.

47. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в початковій школі : Навчю-метод. посібник / О.Я.остовський. – Тернопіль : Навчальна книга. – Богдан, 2001. – 215 с.

48. Росул Т. В. Педагогічна інтерпретація музичного образу в процесі підготовки майбутніх учителів музики / Т. В. Росул. – Ужгород : УжНУ, 2009. – Вип. 17. – С. 165–167.

49. Рубинштейн М.М. Эстетическое воспитание детей / М.М. Рубинштейн. – 3-е изд., испр. – М., 1924. – 120 с.

50.  Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посіб. / О. П. Рудницька. – Київ, 2002. – 270 с.

51. Сорока Т. В. Музичне виховання дітей переддошкільного віку /Т. В. Сорока. – Запоріжжя : ЛІПС, Лтд, 2000. – 178 с.

52. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М.Теплов. – Москва : Педагогика, 1985. – С. 42–222.

53. Сухомлинський В. О. Вибрані твори : У 5 т. / В.О. Сухомлинський. – Київ : Рад. школа, 1977. – Т. 3. – 670 с.

54. Теорія і методика мистецької освіти: Збірник наукових праць / [ред. колегія О.П. Щолокова та інші]. – Київ : НПУ, 2000. – 181 с.

55. Філіпчук Г. Г. Музичне виховання особистості : монографія / Г. Г. Філіпчук. – Чернівці : Зелена Буковина, 2006. – 224 с.

56. Харківська А. А. Теоретичні та методичні засади управління інноваційним розвитком вищого навчального педагогічного закладу / А. А. Харківська. – Харків. –2011. – 364 с.

57. Шевчук А. С. Прилучаємось до музичної скарбниці / А. С. Шевчук // Дитина: програма виховання і навчання дітей 3-го року життя.– Київ : КМПУ ім. Б. Гріченка, 2001. – С. 37–42.

58. Шевчук А. С. Сучасні підходи до організації музичної діяльності дітей: метод. рекомендації / А. С. Шевчук// Дошкільне виховання. 2000. – № 2. – С. 6–8.

59. Шоломовч. С. Я. Методика музичного виховання в дитячому садку / С. Я. Шоломович. – Київ : Муз. Україна, 1979. – 164 с.

60. Цуранова О.О. Основи музичної діяльності в дошкільному навчальному закладі : навч.-метод. посіб. / О.О. Цуранова, О.В. Погода, В.С. Ульянова. – Харкыв : ФОП Панова А.м., 2016. – 165 с. : ноти.

61.  Цуранова О. О. Основи музичного мистецтва: навч.-метод. посіб / О. О. Цуранова, О. В. Погода. – Харків : Щедра садиба плюс, 2014. – Ч. 1. : Сприймання та інтерпретація музичних творів.– 122 с.

62. Цуранова О  О. Основи музичного мистецтва: навч.-метод. посіб. / О. О. Цуранова, О.В. Погода. – Харків :Щедра садиба плюс, 2015. – Ч. 2. : Музично-ритмічна творчість. – 104 с. : ноти.

63. Цуранова О  О. Основи музичного мистецтва: навч.-метод. посіб. / О. О. Цуранова, О.В. Погода, Дорош Т.Л. – Харків : КЗ «ХГПА» ХОР, 2016. – Ч. 3. : Виконання пісенних творів. – 112 с. : ноти.

64. Цуранова О. О. Розвиток пізнавально-творчої самостійності майбутнього вчителя музики в контексті інструментально-виконавської підготовки / О. О. Цуранова, С. В. Аржанухіна,В. А. Булгакова. – Харків, 2010. – 53 с.

65. Щолокова О. П. Основи професійної художньо-естетичної підготовки майбутнього учителя / О. П. Щолокова. – Київ : ВІПОЛ, 1996. – 172 с.

66. Щолокова О. П. Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць / О. П. Щолокова. – Київ : НПУ, 2000. – 181 с.

# ДОДАТКИ

# Додаток А.

# Питання для самостійного опрацювання творів

# професійно-педагогічного репертуару

Теоретико-методичний аспект вивчення творів

1. Мета вивчення творів професійно-педагогічного репертуару ЗДО?

2. Які музичні жанри використовуються у вихованні дошкільників? Дайте їх стислу характеристику.

3. Розвитку яких музичних здібностей у дітей сприяє вивчення творів із слухання, музично-рухової творчості?

4. Як ви розумієте поняття «засоби музичної виразності»?

5. Які виражальні засоби вживаються для створення музичного образу в творах для слухання («Метелик», «Хлопець з гармошкою»)?

6. Твори яких жанрів застосовуються на заняттях у ЗДО для організації музично-ритмічних рухів?

7. В якій групі ЗДО виконується твір, що вивчається? У якому виді музичної діяльності?

8. Під час яких видів музичної діяльності у ЗДО використовується марш?

(на початку та в кінці заняття, при виконанні вправ для розвитку слухової уваги (виконувати різні рухи, відповідно до зміни музики: маршу, польки, спокійної мелодії), для розвитку координації рухів (на *f* – марш на всій ступні, на *р* – на носочках), під час сприймання музики.

9. Назвіть прізвища композиторів, які писали музику для дітей?

10. Назвіть ігри відповідно до вікових груп дітей, стисло їх опишіть.

11. Назвіть сучасні видання, що надають методичну допомогу вчителеві музичного мистецтва у ЗДО і ознайомлять із новинками професійно-педагогічного нотного матеріалу («Музичний керівник», «Дошкільне виховання», «Палітра педагога», «Дошкільний навчальний заклад», «Розкажіть онуку», «Початкова школа», «Бібліотечка вихователя дошкільного закладу»).

Професійно-виконавський аспект вивчення

1. Яким чином виконання твору залежить від його приналежності до того чи іншого виду музичної діяльності на музичних заняттях у ЗДО?

2. Які штрихи звуковидобування ви знаєте?

3. Назвіть штрихи характерні для того чи іншого жанру музичних творів ЗДО.

4. Які позначення темпу, динаміки італійською мовою ви знаєте?

5. Як позначаються у нотному тексті послаблення та посилення звучання?

6. Назвіть провідні засоби музичної виразності, які застосовує композитор для передачі музичного образу твору, що виконується.

# Додаток Б.

# Завдання для самостійного опрацювання творів

# професійно-педагогічного репертуару

1. Проаналізуйте засоби музичної виразності твору за таким зразком:

– визначте провідні інтонаційно-виражальні засоби, які характеризують загальний емоційний характер музики;

– знайдіть еквівалентні словесні характеристики емоційного складу музики за допомогою «Словника образних характеристик»;

– з’ясуйте, як виражений зміст твору з боку жанрових та композиційних засрбів;

– поясніть значення метро-ритмічних та темпових особливостей твору з боку їхньої художньої виразності;

– поясніть значення тембрових і регістрових співставлень у творі, повʼязаних зі змістом;

– поясніть значення артикуляційних засобів як осмисленої вимови музичного образу твору;

– сформулюйте художню ідею твору.

2. Визначте тему (призначення) музичного заняття, де музичний твір може бути використаний.

3. Зробіть художньо-педагогічний аналіз твору, ураховуючи вікові особливості дітей, і складіть (при можливості) вступную бесіду, повязану з установкою на сприймання музичного образу.

# Додаток В.

# Поширення педагогічного досвіду під час навчальних занять

# та позааудиторних заходів

**Показове заняття з дисципліни**

**«Спеціальний музичний інструмент. Фортепіано»**

за темою: «Удосконалення піаністичного апарата

в процесі опрацювання інструктивно-технічних вправ і творів»

**Зміст заняття:**

Інструктивно-технічні вправи:

1. Гама Мі-бемоль мажор: акорди, арпеджіо, домінантовий септакорд, хроматична гама.

2. Й. Крамер Етюд № 10, C-dur.

Тема:

«Удосконалення піаністичного апарата в процесі опрацювання інструктивно-технічних вправ і творів».

Мета заняття:

Створити умови для формування базових піаністичних знань, умінь і навичок, сприяти розвитку навичок самостійного опрацювання музичного матеріалу, накопичення певного виконавського досвіду навчання. Формувати загально-піаністичні навички, навички цільного виконання твору, розкриття образу. Закріпити теоретичні знання (знаки альтерації в тональності, динамічні відтінки, штрихи), навички педалізації.

Дидактичні завдання:

– працювати над точним виконанням нотного тексту, узагальнити і систематизувати знання щодо фразування, штрихів, динаміки;

– закріпити знання, вміння, навичкивиконання зв’язного звуку у поєднанні з динамікою та фразуванням;

– розвивати почуття ритму, тембровий та динамічний слух;

– удосконалювати необхідні базові навички виконавської роботи з урахуванням професіональної спрямованості та специфіки роботи у дитячих колективах;

– формувати виконавсько-професійну компетентність майбутнього фахівця музичного мистецтва;

– сприяти творчому розвитку студентки.

Розвиваючі завдання:

– сприяти  розвитку піаністичної техніки;

– активізувати слуховий самоконтроль виконання;

– сприяти  розвитку гармонічного слуху;

– сприяти  розвитку образного мислення й уяви;

– розвивати комунікативні здібності, логічне мислення тощо.

**Виховні завдання:**

– стимулювати інтерес щодо оволодіння навичками виконавської майстерності засобами застосування інструктивно-технічних вправ;

– виховувати  самостійність, привчати до організованості;

– виховувати емоційно-образне сприйняття твору, естетичний смак.

***Методи:***

– словесні, практичні, репродуктивний метод, метод стимулювання інтересу до навчання.

***Тип заняття***:

– комбінований.

***Форма заняття:***

– індивідуальна.

***Обладнання***:

– фортепіано, комп’ютер, аудіо-система.

***Очікуваний результат***:

– осмислене виконання вправ, етюду та твору студенткою;

– слуховий контроль виконання;

– технічність виконання;

– емоційність виконання.

**Перебіг заняття:**

**І. Вступна частина**

***1. Організаційний момент.***

***2. Визначення завдань заняття:***

– продовжити вивчення гами, акордів, арпеджіо, Д7, хроматичної гами;

– закріпити текст I частини Етюду;

– опрацювати ІІ частину;

– ескізне виконання твору.

**II. Основна частина**

1. ***Розігрів піаністичного апарату:***

– повторити знаки альтерації в тональності, визначити паралельну тональність;

– осмислити аплікатурні закономірності;

– виконання гами кожною рукою окремо (групування по 4 та по 2) на дві та чотири октави в прямому висхідному і низхідному русі;

При виконанні вправи слідкувати за підкладанням першого пальця, не допускати «провалу» кисті. Пильнувати, щоб у студентки були економні рухи (щоб вона не трясла кистю, грала активними пальцями). Контролювати плавне звуковедення.

– гра гами двома руками на дві (чотири) октави в повільному темпі;

Звернути увагу на синхронізацію партій лівої та правої руки, точну аплікатуру. Головною умовою доброго звуковидобування і техніки є абсолютна свобода руки зап’ястя, усього тіла взагалі. Пальці й суглоби кисті повинні більш або менш фіксуватися.

– виконання акордів кожною рукою окремо, двома руками на дві та чотири октави;

Роботу над акордами слід починати у повільному темпі, з попереднім доторканням пальців до клавіші та із замахом плеча і передпліччя для утворення вірного звуковидобування. Звернути увагу на застосування точної аплікатури, синхронізацію партій лівої та правої руки. У гучній динаміці слід використовувати сильні м’язи передпліччя й плеча, а в найбільш гучній, у грі акордів, – м’язи спини. При виконанні акордів пальці мають активно грати «хапальними» рухами при русі в сторону передпліччя від тулуба. Великі пальці необхідно розташовувати ближче до чорних клавіш. Слідкувати за плавним переносом рук, глибиною звукоутворення «від плеча», міцною опорою в кінчиках пальців. Більше виділяти верхній мелодичний голос у правій руці вверх, нижній – при русі вниз. Корисно грати верхній і нижній голос акордів окремо 1-м та 5-м пальцями. Розвиваючи навички виконання акордів слід намагатися переносити руки по дузі на кожну наступну позицію без попередньої підготовки на клавіатурі. слідкувати, щоб всі звуки акорду звучали разом і знімались акорди рухом кисті від плеча. У коротких арпеджіо кисть повинна «дихати» тобто плавно рухатись, а в довгих – швидко представляти перші пальці для того, щоб не порушити єдину звукову лінію.

– виконання арпеджіо кожною рукою окремо, двома руками на дві та чотири октави; Д7 – акорди, арпеджіо;

Арпеджіо розвиває гнучкість піаністичного апарату, допомагає розтягнути відстані між пальцями та зміцнити м’язи зап’ястя; виконуються від плеча, активними пальцями, об’єднаними ротаційними рухами. Виховувати аплікатурні навички, усувати «вдавленість» пальцевих суглобів, одночасно розвивати міцність та гнучкість кожного пальця, м’язів долоні, рук; тримати в полі зору форму рухів рук в арпеджіо; «навіть у сухих вправах добиватися красивого звуку», – радив відомий педагог В. Сафонов.

– гра хроматичної гами кожною рукою окремо, двома руками (групування по 4 та по 6) на дві та чотири октави в прямому висхідному і низхідному русі;

*Звернути увагу на синхронізацію партій лівої та правої руки, точну аплікатуру, динаміку, активізуючи слуховий контроль..*

– визначення завдання для самостійної роботи.

Основою фортепіанної техніки є досконале оволодіння типовими видами фортепіанної фактури – гамами, акордами, арпеджіо тощо, робота над якими включає гру різними штрихами, в різних темпах, різним звуком та динамічними відтінками. Оволодіння ними сприяє розвитку рухових навичок і піаністичній свободі, якісному legato, швидкій орієнтації на клавіатурі інструмента. При регулярних заняттях гамами, акордами, арпеджіо пальці та вся рука поступово стають більш рухливими та гнучкими, кінчики пальців починають краще відчувати клавіатуру, покращується якість звукоутворення.

1. ***Робота над етюдом:***

*Біографія композитора.*

*Йоганн Баптист Крамер (нім. Johann-Baptist Cramer, 24 лютого 1771, Мангейм ‒ 16 квітень 1858 Лондон) - британський піаніст і композитор німецького походження.*

*Навчався фортепіанної гри у І. С. Шретера, у 1782-1784 рр. – у Муціо Клементі; теорії музики – у К. Ф. Абеля. Надалі жив переважно в Англії. З його творів (одних сонат налічується до 105) особливо цікаві етюди. У 1846 видана його школа для вивчення гри на фортепіано. Писав також концерти для фортепіано та оркестру, дуети для фортепіано і арфи, квінтети і безліч інших творів. Як піаніст-віртуоз, Й. Крамер славився чудовим за різноманітністю туше.*

1. Виконання I частини Етюду.

– визначення неточностей у виконанні;

– відпрацювання неточностей та технічно складних місць у повільному темпі;

Використати прийоми:

1. Технічне групування – переосмислення мелодики.

2. Зосереджуватись не на технічній складності, а на ході мелодичної лінії.

3. Позиційна гра.

4. Гра технічних моментів у повільному темпі зі збільшенням сили звуку та рухів ігрового апарату.

– відпрацювання технічно складних місць у більш швидкому темпі;

– визначення завдання для самостійної роботи.

2. Опрацювання ІІ частини Етюду.

– виконання частини твору;

– визначення текстових та інтерпретаційних неточностей;

Звернути увагу на темпові співвідношення, динамічний план, агогічні позначки.

– виправлення неточностей та відпрацювання технічно складних місць;

*Відпрацювання точного метро-ритмічного малюнку, визначення аплікатурних прийомів.*

– корекція динамічного плану твору;

Звернути увагу студентки на зміну динамічних позначок,визначити й аргументувати хвилеподібне звуковедення. Відпрацювати відповідне звуковидобування.

**III. Заключна частина (підведення підсумків заняття)**

– обговорення зі студенткою обсяг роботи;

– *перелік проблемних місць;*

– *чим можливо доповнити інструментальне виконання?*

*(слайди, відео)*

– аналіз роботи учениці на занятті (оцінка уваги, працьовитості, сконцентрованості, емоційності);

– конкретизація завдання для самостійної роботи.

Рекомендована література:

1. Алексєєв А. Д. З історії фортепіанного мистецтва. Хрестоматія / А. Д. Алексєєв. – Київ, 1974. – 249 с.

2. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой / Е. Либерман. – Москва, 1996. – 133 с.

3. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Нейгауз. – Москва: Музыка, 1982. – 300 с.

4. Некрасов Ю. В. Комплексне навчання гри на фортепіано: навч.-метод. посібник / Ю. В. Некрасова. – Одеса, 2000. – 149 с.

6. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник / Ю. Є. Юцевич. – Тернопіль: «Навчальна книга – Богдан», 2003. – 275 с.



**Показове заняття з дисципліни**

**«Спеціальний музичний інструмент (фортепіано)»**

за темою:

«Робота над творами професійно-педагогічного репертуару закладу дошкільної освіти на початковому етапі».

**Зміст заняття:**

Твори професійно-педагогічного репертуару:

1. О. Тілічєєва. Марш..

2. Д. Львов-Компанієць. «Курчата».

3. С. Майкапар. «Метелик».

**Навчальна мета:**

– робота над точним виконанням нотного тексту;

– працювати над виконанням фраз, штрихів, динаміки;

– добиватись виконання зв’язного звуку у поєднанні з динамікою та фразуванням;

– розвивати почуття ритму, тембровий та динамічний слух;

– допомагати студентці усвідомити конструктивно-логічні принципи побудови творів;

– застосувати активні методи навчання;

– працювати над втіленням художніх образів творів;

– сприяти творчому розвитку студентки.

**Тема:**

«Робота над творами професійно-педагогічного репертуару ЗДО на початковому етапі».

**Мета заняття:**

Розвиток художньо-образного мислення при інтерпретації програмних творів на засадах діалогової взаємодії у процесі музично-творчої діяльності при підготовці студентки до педагогічної практики у закладах дошкільної освіти.

Створити передумови для формування системного мислення, збудження та збагачення уяви студентки щодо втілення різноманітних художніх образів програмних творів із професійно-педагогічного репертуару за допомогою народних інструментів дитячого оркестру (барабан, гармошка, гуслі тощо) та визначити взаємозв’язки між звукоутворенням на фортепіано та представлених інструментах, провести паралель між дисциплінами музичного циклу.

**Дидактичні завдання:**

– працювати над точним виконанням нотного тексту, узагальнити і систематизувати знання щодо фразування, штрихів, динаміки;

– закріпити знання, вміння, навичкивиконання зв’язного звуку у поєднанні з динамікою та фразуванням;

– розвивати почуття ритму, тембровий та динамічний слух;

– удосконалювати необхідні базові навички виконавської роботи з урахуванням професіональної спрямованості та специфіки роботи у дитячих колективах.

– формувати виконавсько-професійну компетентність майбутнього фахівця музичного мистецтва;

– сприяти творчому розвитку студентки.

**Розвиваючі завдання:**

– сприяти  розвитку піаністичної техніки;

– активізувати слуховий самоконтроль виконання;

– сприяти  розвитку гармонічного слуху;

– сприяти  розвитку образного мислення й уяви:

– розвивати комунікативні здібності, логічне мислення тощо.

**Виховні завдання:**

– стимулювати інтерес щодо оволодіння навичками виконавської майстерності засобами застосування інструктивно-технічних вправ;

– виховувати  самостійність, привчати до організованості;

– виховувати емоційно-образне сприйняття твору, естетичний смак.

***Методи:***

– словесні, практичні, репродуктивний метод, метод стимулювання інтересу до навчання.

***Тип заняття***:

– комбінований.

***Форма заняття:***

– індивідуальна.

***Обладнання***:

– фортепіано, народні інструменти дитячого оркестру (барабан, гармошка, гуслі тощо), комп’ютер, аудіо-система.

***Очікуваний результат***:

– осмислене виконання вправ, етюду та твору студенткою;

– слуховий контроль виконання;

– технічність виконання;

– емоційність виконання.

**Перебіг заняття:**

1. Інструментально-виконавська діяльність передбачає не тільки проникнення у виражально-смислову сутність музичної мови, але й усвідомлення конструктивно-логічних принципів побудови матеріалу, уміння орієнтуватись у нотному тексті музичного твору, у його стильових і жанрових ознаках, в особливостях будови та створення на цій основі власного виконавського задуму. Об’єктивне розуміння музичного твору потребує залучення знань з різних галузей, що допоможе сформувати всебічне й цілісне уявлення про зміст музичного твору й ефективно здійснювати самостійну музично-виконавську діяльність. Основою самопідготовки має стати виконавська діяльність.

Беручись до розучування твору, студенту слід намагатися перш за все зрозуміти його зміст.

Ритмічні рухи належать до числа найбільш адекватних для маленьких дітей засобів упровадження їх переживань, коли вони намагаються надати їм якусь зовнішню форму. У зв’язку з цим вальдорфська педагогіка, наприклад, надає великого значення евритмії /перша вальдорфська школа була відкрита в 1919 році під керівництвом Рудольфа Штайнера (1861 – 1925), який розробив для неї педагогічну концепцію/. Евритмія – мистецтво руху пов’язана з музикою та побудовою різноманітних фігур. Діти виконують ритмічні рухи, плескання в долоні, підскакування, ігри-вправи з паличками. Основне значення музично-ритмічних рухів (в даному контексті маршів) – формувати у дітей музичні здібності, в доступній ігровій формі допомогти їм розібратися у співвідношенні звуків по висоті, розвити у них почуття ритму, тембровий та динамічний слух, спонукувати самостійні дії, зі застосуванням знань, що отримані на музичних заняттях, які збагачують дітей новими враженнями, розвивають ініціативу, самостійність, здібність до сприйняття, розрізнення основних властивостей музичного звуку. Педагогічна цінність музично-дидактичних ігор в тому, що вони відкривають перед дітьми шлях застосування знань у життєвій практиці. Ці основні компоненти знань з методики музичного виховання студентка зможе використати при проведенні педагогічної практики у закладі дошкільної освіти.

Музичний матеріал. О.Тілічеєва. Марш.

Основні завдання. Виконати марш. Проаналізувати інтерпретований твір. Показове на цьому етапі застосування активних методів навчання в розборі даної частини музично-рухової діяльності дітей дошкільного віку. В основу ігрових методів покладено пошуки оптимальних варіантів розв’язання проблеми. До ігрових методів належать *ділова гра й рольова гра.* Гра – один із видів діяльності людини; один зі способів фізичного, розумового та морального виховання дітей. Гра рольова (сюжетно-рольова) – метод формування свідомості та досвіду дитини (студентки) шляхом моделювання певних суспільних відносин. Ділова гра – форма відтворення предметного і соціального змісту професійної діяльності, моделювання системи стосунків, які характерні для даного виду практики. На цьому етапі маємо сенс застосувати метод імітації ситуації, що моделюють професійну діяльність шляхом гри, в якій беруть участь різні суб’єкти, наділені різною інформацією, різними функціями і діють за заданими правилами. Наприклад, викладач виконує запропонований марш, а студентка застосовує інструменти-іграшки на сильну долю такту – барабан або бубен, а на відносно сильну – брязкальця для відтворення відповідного характеру та ритмічної структури твору, що є безпосередньо імітацією діяльності практиканта на музичних заняттях. Для закріплення даної моделі відпрацювання ритмічно-рухових рис твору ефективним є використання діалогової структури між викладачем та студенткою зі зміною рольових параметрів. Поглиблюючим фактором є застосування методу порівняння видів маршів між собою за характером та використанням. Так, наприклад, запропонований марш О.Тілічеєвої – спортивний, застосовується при ході дітей та виконується рішуче, сміливо, голосно, підкреслюючи сильну долю такту, а наприклад, «Марш дерев’яних солдатиків» П. Чайковського – іграшковий, впроваджується при слуханні музики та виконується легко, швидко, весело. Виховується розуміння різних видів характеру жанру маршу при аналізі життєвих обставин, при яких звучить така музика. У рамках заняття можна відтворити модель міні концерту зі застосуванням різних за характером маршів (додаючи до вище перелічених творів марші С. Прокоф’єва, Д. Шостаковича, І. Берковича – для слухання, Є. Парлова, О. Богословського, Ф. Надененка – для ходи).

Творче завдання. Охарактеризувати звучання інструментів іграшок із використанням асоціативного словесного втілення з орієнтацією на дитячу аудиторію. Створити свій ритмічний супровід до зазначеного маршу з використанням звуковисотності інструментів дитячого оркестру.

2. Розповісти студентці про суттєво важливу роль музичних занять у закладах дошкільної освіти щодо формування та розвитку музичних здібностей дітей (мелодичний слух, музичне сприйняття та музична пам’ять, точний самостійний спів, почуття руху, ритму, динаміки тощо). Виявити паралель між інтонаційним, штриховим та звуковим співвідношенням виконання творів на фортепіано та на дитячих іграшкових інструментах – зі звуком невизначної висоти (бубни, барабан, брязкальця, трикутники) та тими, що видають один звук (дудки, сопілки, ріжки, молоточки).

Музична діяльність дітей проходить більш успішно, якщо навчання елементам танцювальних рухів здійснюється в сполученні з музично-дидактичними іграми, зі слуханням музики, з виконанням творчих завдань. В даному випадку студентка повинна використати знання з методики музичного виховання – в ранньому дитинстві ритмічна діяльність малюків характеризується «подражательностью», а діяльність старших дошкільників відрізняється активним сприйняттям музики, добрим почуттям ритму, що дозволяє їм достатньо виразно виконувати рухи під музику. Велика увага приділяється вмінню самостійно рухатись під музику: виконувати різноманітні перебудови, запам’ятовувати послідовність рухів танцю, придумати свій танок, використовуючи відомі їм рухи танцю.

Творчі завдання при виконанні музично-ритмічних рухів та слуханні музики необхідно сполучати з ігровими моментами: показати дітям ілюстрації по темі або використати їхні малюнки, нагадати відповідні події з життя, запропонувати різноманітні озвучені іграшки та гру на музичних інструментах. Все це сприяє творчому розвитку, викликає позитивні емоції, дає змогу дітям виявити свій потенціал( особливо тим, хто ще не вміє чисто інтонувати, компенсуючи слабко розвинений музичний слух), знайти себе в світі музики.

Музичний матеріал. Г. Свиридов «Хлопець на гармошці грає».

Основні завдання.

Виконати п’єсу. Проаналізувати зіграний твір у формі діалогу. Втілити метод імітації ситуації за принципом «викладач-студентка» і навпаки. Застосувати гуслі з метою поліпшення інтонаційної та штрихової точності виконання стакато в партії лівої руки, а для яскравості фразування й образної точності мелодії в партії правої руки – гармошку, для підкреслення акцентів – бубен. Провести евристичну бесіду (словесний діалогічний метод навчання, за якого викладач стимулює активну пізнавальну діяльність студентки шляхом конструювання певних запитань – відповідей) з метою розвитку творчого мислення студентки на шляху опанування навичками смисло-інтонаційного виконання музичного твору. Провести паралель між характером репрезентованого твору зі слухання музики та танцювальним жанром (М. Глінка «Дитяча полька», Ю. Щуровський «Гопачок», «Козачок»). Виявити риси спадщини українського фольклору з твором П. Чайковського «Мужик грає на гармошці» на засадах характеристики образно-інтонаційної структури, штрихового розмаїття, динамічної, темпової, тембрової, гармонійної сфери та охарактеризувати новаторство репрезентованого твору, використовуючи знання з навчального матеріалу музичної літератури, гармонії та додаткового інструменту (баян, акордеон). Виконати фрагменти творів для здійснення обґрунтованої характеристики образно-звукових та смисло-інтонаційних рис.

Творче завдання. Студентка надає свій варіант використання народних інструментів при втіленні музичного образу твору, формулює основні риси впливу засобів виразності на сприйняття та втілення художньої сфери, використовуючи вірогідний слуховий досвід дітей.

Музичний матеріал. С. Майкапар. «Метелик».

Основні завдання. Усі елементи нотного запису – ноти, ритм, динамічні відтінки, аплікатуру – слід виконувати з особливою увагою. Необхідно прагнути не до формального виконання нотного тексту, а до «живого» інтонування та фразування, осмисленої та відповідної передачі характеру твору. Ті епізоди, які складають для виконавця особливу складність, слід учити окремо. При розучуванні нотного тексту корисно чергувати гру з рахунком уголос із грою без лічення, стежачи за якістю звучання.

Після виконання та аналізу твору звернути увагу студентки на прийоми втілення у музиці образу метелика, його різнобарвність, красу, легкість. На практичних заняттях у закладі дошкільної освіти необхідно використати малюнки або творчі роботи дітей для більш яскравої характеристики образу метелика та розвитку уявлень про легкокрилу комаху. Визначити різноманітні виконавські засоби: артикуляцію, фразування, динамічний план, штрихову оригінальність та обґрунтувати застосування інструментів-іграшок у підкресленні образної музичної характеристики твору.

Музична драматургія твору ґрунтується на принципах контрастності штрихового, ритмічного, динамічного втілення художнього образу, яку можливо розкрити та загострити застосувавши гуслі та гармошку при опрацюванні відповідних епізодів твору, використати дзвіночки або трикутники, щоб підкреслити веселий безтурботний характер п’єси (у крайніх частинах) та брязкальця або бубен, щоб відчути деяку стурбованість у середній частині. У процесі слухання музики діти вчаться краще розуміти та зіставляти музичні образи, мають змогу розвивати навички самостійної музичної діяльності, використовувати різноманітні іграшки (які можуть «розмовляти», «рухатись») та звучання інструментів-іграшок, що згодом може бути об’єднано в дитячий іграшковий оркестр. Розвивальний характер такого навчання передбачає вдосконалення розумових здібностей, які забезпечують здійснення пізнавальної діяльності, розвиток пам’яті, почуттів, спостережливості, уяви, фантазії.

У процесі об’єктивної закономірності виховного характеру навчання набуваються знання, які стають базою для формування світогляду, переконань, працьовитості, моральних та естетичних рис, тобто відбувається духовне збагачення, всебічний розвиток особистості.

Творче завдання. Охарактеризувати звучання фортепіано із використанням асоціативного словесного втілення художнього образу з орієнтацією на дитячу аудиторію. Студентка формулює основні риси впливу засобів виразності на сприйняття та втілення художньої сфери музичного твору.

Підсумки:

При творчому підході до навчання у студентів формується здатність до імпровізації, самостійності створювання комунікативних прийомів і приймань рішень щодо конкретної ситуації професійного спілкування, розвивається професійно-педагогічна спрямованість мотивів навчання, мовлених здібностей, високий рівень професійних знань.

Новітня прогресивна технологія впровадження народних інструментів дитячого оркестру на заняттях та виявлення їх особливих звукових якостей сприяє творчому розвитку студентки, поглиблює знання з інших дисциплін музичного циклу, дозволяє виявити більшу інтонаційну, штрихову, образну, динамічну амплітуду та різнобарвність звукоутворення при розкритті художнього сенсу музичних творів із матеріалу педагогічної практики, що зумовлює актуальність даного підходу.

Педагогічна доцільність використання інструментів-іграшок – у забезпеченні зв’язку з дитячим дошкільним вихованням та використанням знань із методики музичного виховання. Заняття організовано як співробітництво, як спільна діяльність викладача і студентки на всіх етапах, де взаємодія двох досвідів йде не по лінії витіснення індивідуального і заміни його суспільним, а шляхом постійного погодження, використання всього того, що накопичив студент як суб’єкт пізнання у своїй власній діяльності Отже розвиток студентки як особистості йде через постійне збагачення, перетворення суб’єктного досвіду як важливого джерела розвитку особистості.

**Завдання для самоперевірки**

1. Ознайомитися з біографією композитора, проаналізувати твір за жанром, стилем, формою.
2. Визначити тональність, розмір твору.
3. Ознайомитися з вказівками композитора, музичною термінологією.
4. Проаналізувати ладо тональний план твору.
5. Підібрати основні аплікатурні принципи, контролювати точність їх виконання.
6. Визначити штрихи відповідні характеру твору.
7. Проаналізувати елементи музичної мови (інтервали, акорди, ритмічні групи тощо).
8. Визначити засоби артикулювання відповідні певному ритмічному малюнку.
9. Працювати над фразуванням та інтонаційною логікою.
10. Визначити прийоми звуковидобування з урахуванням динамічного плану.
11. Підібрати необхідні для виконання засоби музичної виразності відповідні характеру музичного твору.
12. Працювати над подоланням технічних труднощів.
13. Працювати над педалізацією.
14. Розучити твір поетапно, частинами, кожною рукою окремо.
15. Здійснювати слуховий контроль щодо чіткості та рівності звучання.
16. Виконувати твір емоційно, виразно.
17. Врахувати вікові особливості дітей та особливості дитячого сприймання музики

**Список використаних джерел**

1. Алексеев А. История фортепианного искусства / А. Алексеев. – Москва : Музыка, 1988. – Ч. 1. – 414 с.
2. Береза А.В. Педагогічно-виконавська практика майбутнього вчителя музики музики : навч.-метод. посіб. / А.В. Береза. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2010. – 184 с.
3. Дронова О. О. Педагогічна технологія розвитку у старших дошкільників художнього самовираження на засадах ідей Марії Монтессорі/ О. О. Дронова // Гуманізація навчально-виховного процесу. – Слов’янськ, 2010. – С. 99–109.
4. Кононко О. Л. Психологічні основи особистісного становлення дошкільника (системний підхід) : монографія / О. Л. Кононко. – Київ : Стилос, 2000. – 336 с.
5. Крицький В. М. Музично-виконавська інтерпретація: педагогічні проблеми музично-виконавської підготовки : монографія / В. М. Крицький. – Ніжин : Вид-во НДУ, 2009. – 158 с.
6. Кричковська Т. Д. Психологія дошкільного віку : навч.-метод. посіб. / Т. Д. Кричковська. – Ніжин : НДПУ, 2001. – 61 с.
7. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання / Г. М. Падалка. – Київ : Освіта України, 2008. – 272 с.
8. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посіб. / О. П. Рудницька. – Київ, 2002. – 270 с.
9. Цуранова О. О. Основи музичного мистецтва: навч.-метод. посіб / О. О. Цуранова, О. В. Погода. – Харків : Щедра садиба плюс, 2014. – Ч. 1. : Сприймання та інтерпретація музичних творів. – 122 с.
10. Цуранова О  О. Основи музичного мистецтва: навч.-метод. посіб. / О. О. Цуранова, О.В. Погода. – Харків:Щедра садиба плюс, 2015. – Ч. 2. : Музично-ритмічна творчість. – 104 с. : ноти.

**Модель інтегрованого позааудиторного заходу**

**національн-патриотичного спрямування**

**«Вірю в себе! Вірю в Україну!»**

Мета заходу:

– дидактична: розширити та поглибити знання студентів про творчістьукраїнських композиторів для дітей, показати різноманітність образів і жанрів дитячої музики, розкрити характерні особливості та її значення в майбутній професійній діяльності, формувати культуру студентів, уміння музично – виконавської інтерпретації в процесі вивчення музичних творів.

– розвивальна: розвивати інтелектуальний і творчий потенціал студентів, здатність до сприймання та інтерпретації музичних творів, уміння висловлювати та аргументувати власну думку, збагачувати слухацький досвід.

– виховна: розкрити виховний потенціал дитячої музики українських композиторів, залучити до джерел і витоків української народної музики, виховувати інтерес до звичаїв та традицій українського народу, ціннісне ставлення до народної творчості, художньо-естетичний смак, шанобливе ставлення до культурної спадщини, бажання розвивати традиції рідного краю.

Тип заходу: інтегрований (музика, література, живопис, хореографія).

Ведучий 1. Добрий день, шановні викладачі та студенти! Нові тенденції патріотичного виховання обумовлені процесами, що відбуваються в країні. Поняття патріотизму набуло нового змісту. Кожна цивілізована держава дбає про своє майбутнє. Фундамент цього майбутнього закладається у виховання її наймолодших громадян.

Завдяки результатам педагогічних досліджень встановлено, що 40 % від загального обсягу виховних впливів на особистість дитини здійснює освітнє середовище. Найважливішим виховним спрямуванням змісту занять у ДНЗ та багатьох предметів у ЗНЗ є виховання у дитини свого власного «Я», віри в себе, свої сили , розум, здібності, можливості, віри в досягання успіху, виховання творчої, соціально-активної особистості. Саме це спонукало назвати наш захід «Вірю в себе! Вірю в Україну!». Епіграфом до другої частини назви заходу стали слова пісні «Україна – це я! Україна – це ти!». *(слайд 1)*



Ведучий 2. Як свідчить педагогічний досвід багатьох поколінь, закладати патріотичні почуття потрібно з раннього віку. Базовим етапом у формуванні патріотичних почуттів вважають накопичення малюками соціального досвіду життя у найближчому оточенні (сім’ї, вулиці, місті), залучення їх до культури, родинних традицій.

Що таке Україна

За віконцем калина.

Тиха казка бабусі,

Ніжна пісня матусі,

Дужі руки у тата,

Під тополями хата,

Під вербою криниця,

В чистім полі пшениця,

Серед лугу лелека

І діброва зелена.

Знаєш ти , що таке Батьківщина.

Батьківщина – це ліс осінній ,

Це домівка твоя і школа

І гаряче сонячне коло.

Батьківщина – це труд і свято,

Батьківщина – це мама і тато,

Це твої найкращі друзі.

І бджола у веснянім лузі.

Батьківщина-це рідна мова,

Це дотримане чесне слово,

Лан пшеничний і небо синє,

Це твоя і моя Україна.

Унікальним засобом розвитку патріотизму є музичне мистецтво, яке завдяки специфічним особливостям мистецьких образів здатне впливати на свідомість і викликати патріотичні почуття. Саме тому вчитель на уроках музичного мистецтва дає змогу дітям відчути, що жерелами, з яких вони будуть черпати жагу до життя, любов до Вітчизни, є рідна домівка, культ рідного слова батька й матері, твори митців і, безперечно, музичне мистецтво. Все це допомагає виховувати загальнолюдські цінності з дитинства.

Патріотичне виховання дітей відбувається, насамперед, через ознайомлення їх із фольклором і професійною музикою, культурною спадщиною та сучасним мистецтвом України. У вітчизняній музиці високо цінується музичний фольклор як важливий чинник народних традицій. На уроках музичного мистецтва учні мають можливість відчути красу українського народного та професійного музичного мистецтва, осягнути інтонаційні особливості музики українського народу, відчути її національну своєрідність. Паралельно з фольклорним аспектом відбувається послідовне ознайомлення з професійною музикою України: відомостями про життя і творчість провідних представників національного музичного мистецтва, творами сучасних українських композиторів. Так поступово, у різних видах музичної діяльності,відбувається формування широкого загальнокультурного світогляду та національно-патріотичних почуттів дитини.

Ведучій 1. Орієнтиром для здійснення національно-патріотичного виховання в дитячому навчальному закладі має стати програма «Україна – моя Батьківщина» (автори Н. Гавриш, К. Крутій). ЇЇ зміст конкретизується у таких тематичних блоках: «Моя сім’я, моя родина», «Мій дитячий садок», «Рідне місто (село)», «Моя Україна», «Природа України», «Традиції народів України», «Культура України», «Мистецтво України». Один із них, «У світі української дитячої музики», спонукав нас до проведення позааудиторного заходу відповідного змісту.

Дитяча музика – невід’ємний складник не тільки професійного, але загально-виховного процесу в цілому. Музичні доробки композиторів для дітей завжди посідали важливе місце в системі навчання й виховання, допомагаючи розвивати і окремі якості особистості, і її загальний потенціал, активізуючи почуття дитини, даруючи їй радість від спілкування з прекрасним. Світ дитинства, життя й інтереси дітей завжди були цікавим для композиторів. Практично надбання кожної культурної епохи містить твори для дитячої аудиторії.

Окремі твори або цикли дитячої музики залишили Й. Бах, Р. Шуман, Е. Гріг, П. Чайковський, С. Прокофьєв, Д. Шостакович, Г. Свиридов та ін. Українські композитори також приділяли значну увагу цьому напряму діяльності. Двадцяте століття висуває на історичну арену України цілу плеяду видатних музикантів, твори яких стали джерелом педагогічного репертуару для дітей.

Відомі твори для дітей М. Калачевського, М. Лисенка, П. Сокальського, К. Стеценка, В. Косенка, М. Колесси, А. Штогаренка, М. Дремлюги, А. Коломійця, І. Берковича, Ю. Щуровського, Ж. Колодуб, М. Скорика, М. Кармінського й багатьох інших.

За мистецькими програмами для ЗНЗ дитяча музика українських композиторів залучається до створення інтегрованих мистецьких образів та естетичних категорій; для формування понять про основні засоби художньої виразності в мистецтві; демонстрації звукозображальних можливостей музичного мистецтва та втілення пейзажних образів; створення рухово-пластичного відчуття музичного образу; формування уявлення про естетичні категорії в мистецтві та виражальні можливості музичної інтонації.

Сучасне музикознавство класифікує твори для дітей таким чином:

* музичні твори, призначені для розвитку навичок дитячого виконавства (засвоєння різних прийомів артикуляції, фразування тощо);
* так звана дитяча музика («Дитячі альбоми»), що написана «про дітей і для дітей», для сприймання й виконання малечею;
* музика для дорослих, але рекомендована дітям у якості сприймання й інтерпретації ( наприклад, опери М. Лисенко «Коза-Дереза», «Пан Коцький», П. Сокальського «Ріпка», твори сучасних композиторів – Ю. Рожавської, Ж. Колодуб, М. Сільванського, К. Хачатуряна, М. Коваля та ін.).

Твори дитячої музики варто й необхідно використовувати на уроках музичного мистецтва, адже вони найбільш повно відповідають вимогам, щодо вікових особливостей сприйняття дитини:

* доступність, лаконізм висловлювання, простота музичної форми, яскравість образів;
* відповідні засоби музичної виразності: наявність виразної, легкої для запам’ятовування мелодії; рельєфного ритму; опора на конкретні жанрові ознаки; нескладна гармонічна фактура.

Розуміючи особливості дитячого сприймання, ураховуючи інтерес дитячої аудиторії до програмної музики зі зрозумілим змістом та конкретними асоціаціями, композитори надають п’єсам виразні назви, використовують звуконаслідувальні прийоми.

*Звучить: М. Степаненко. «Карпатська мелодія» (слайд 2-4)*

Ведучий 2. Фортепіанні твори набувають нового звукового й тембрового забарвлення за допомогою залучення до виконання інших музичних інструментів (балалайки, гітари, флейти, скрипки). «Оживити» інструментальні й вокальні твори можна за допомогою активізації міміки, жестів, рухів, елементів хореографії, мультимедіа.

*Звучить: Ю. Щуровський. «Балалайка»; І. Беркович. «Східний наспів». (слайд 5-8)*

Ведучий 1. Презентація музичних творів за тематичними групами – своєрідна панорама різних образів:

Картини з життя дитини

*Звучить: Муз. Н. Рубальської, сл. В. Гвоздій. «Добрий день» (слайд 9-18);* *муз. і сл. Н. Рубальської «Наші вихователі», (слайд 19-22)*

Образи іграшок і казкові персонажі.

*Звучить: І. Беркович «Казка»;(слайд 23-25) муз. К. Мяскова, сл. Т. Ковалевської «Буратіно», (слайд 26-28)*

Картини природи

*Звучить: муз. Т. Попатенко, сл. Н. Найдьонової «Сонечко»;(слайд 29-30)*

*І. Беркович. «На узліссі». (слайд 31-37)*

Ведучий 2. В історії українського фортепіанного мистецтва особливе місце посідають фортепіанні твори І. Берковича, універсальна особистість якого поєднувала у собі талант композитора, піаніста, педагога – методиста. І. Берковича можна віднести до українських композиторів – класиків, які значну частину своїх творів присвятили дітям та юнацтву. Композитор переважно звертався до жанру мініатюр (прелюдії, етюди, програмні п’єси різного характеру). Основу багатьох його творів складають побутові жанри. Їх відбір, а також способи творчог втілення свідчать про наслідування І. Берковичем традицій композиторів – романтиків, зокрема, Ф. Шопена, О. Скрябіна, С. Рахманінова та ін. Багаточисленні фортепіанні обробки українських народних пісень та танців увійшли в скарбницю української фортепіанної музики.

*Звучить: муз. і сл. Н. Вересокіної «Сніжинки».(слайд 38-41)*

Танцювальні п’єси.

*Звучить: Л. Фучаджи. «Танець феї».(слайд 42-54)*

Ведучий 1. Вальс чи не улюблений жанр дитячої музики. Характерна йому тридольність у поєднанні з плавністю руху, надають музиці неповторної чарівності.

*Звучить: Ю. Рожавська «Повільний вальс».(слайд 55-56)*

Народний танець як і пісня демонструють найбільш характерні для національного колориту елементи, передають дух і душу народу.

*Звучить: Ю. Щуровський «Український танець». (слайд 57)*

*Ю. Щуровський «Іспанський танець» (слайд 58)*

Ведучий 2. Неоціненнним є внесок у скарбницю української дитячої музики 20 століття Ю. Щуровського. Спадщина композитора охоплює різні жанри: симфонічні твори, балети, вокально-симфонічні, камерно-інструментальні хорові твори, пісні та музику до кінофільмів, твори для народних інструментів. Особливої уваги заслуговують фортепіанні альбоми для дітей «Калейдоскоп» (1982 р.), «Прогулянка» (1975 р.) та інші збірки дитячих фортепіанних творів.

Майстерність композитора проявилась у тому, що ці твори зрозумілі для дитячої аудиторії, зручні для виконання. Програмність, ясність форми та музичної мови пробуджують дитячу увагу. У багатьох своїх творах композитор немовби розкриває усі народнопісенні багатства у професійній музиці. Яскраві мелодії творів композитора базуються на українському фольклорі. Його твори позначені глибокою народністю, українським національним колоритом, з однієї сторони, та тонким ліризмом , глибокою психологічністю − з іншої, фортепіанні твори композитора несуть у собі добро, людяне начало. Це і картини природи, і веселі дитячі ігри, і розповіді – казки. Твори Ю. Щуровського позитивно впливають на загальний музичний розвиток дітей, розвивають їх художнє мислення, творчу уяву, художній смак.

Ведучий 1. Говорячи про українську музичну культуру не можливо не згадати народну пісню. Пісні живуть поруч із людиною багато тисячоліть. У них минуле й сьогодення народу, його краса і велич. Переносячись з покоління в покоління в усній формі, вони набували змін, відшліфовувалися. Пісенний фольклор містить у собі неоціненний матеріал для вивчення традиційних етико-естетичних засад українського народу, а також відображає еволюцію ідеалів, яка відбулася процесі історичного розвитку нації. Народна пісня репрезентує традиційне бачення українцем прекрасного, огидного, високого, низького, трагічного, комічного, героїчного, відображає стереотипи поведінки етносу, які тісно пов’язані з його світоглядними уявленнями.

Народна пісенна творчість є складником народної педагогіки, оскільки містить у собі систему етичних еталонів та ціннісних орієнтирів. Тому вона посідає вагоме місце у системі народної педагогіки як сукупності емпіричних знань у справі виховання, бо наповнена дидактичним змістом та пов’язана зі звичаями, обрядами, святами, що супроводжують найважливіші події нації, окремої особистості. «Покажіть мені народ, у якого було б більше пісень», – наголошував М. Гоголь. Саме народна усна творчість стала невичерпаним джерелом професійної музики. Українська пісня є унікальним явищем у світі культури, вона є голосом душі народу. Пісня вражає розмаїттям жанрів, стилів, глибиною змісту, незбагненною й незрівнянною за своєю красою й простотою поезією.



Ведучий 2.

З народного напившись джерела *(слайд 59)*

Як із Дніпра бере веселка воду. *(слайд 60)*

О, рідне пісне, знову ти прийшла *(слайд 61)*

До матері й до батька, до народу

О, пісня, від народу кров і плоть

Ти узяла, щоб лиш йому служити.

Тебе ніхто не може побороть

Бо вільний дух твій правдою повитий”

(М. Рильський)

*Звучить: укр.нар. пісня в обр. М. Батюка «Тихо над річкою».*

Ведучий 1.

Лунає пісня українська

І степ безмежний ожива,

Промінням сонячним на квітах

Чарівним бавиться весна.

Стоїть замріяна калина

І коси стелить у вікно.

Старий Дніпро набрався сили-

І дзвін по крилах понесло.

Зачарувалася долина

Бджолиним гулом загула,

І полетіли, наче діти,

До материнського крила.

Лунає пісня українська,

У кожну хату шле тепло,

Як своїм дітям добра мати

Дарує спокій і любов.

(Є. Сахно)

*Звучить: Українська народна пісня в обр. І. Бідака*

*«Не сходило в ранці сонечко». (слайд 62-68)*

Ведучий 1. Під час ознайомлення з українськими народними творами відбувається не лише поступове опанування знань про види та жанри вітчизняного фольклору, а й формується почуття любові до національної культури та поваги до народу, що зміг створити скарбницю таких непересічних цінностей. *(слайд 69-74)*

Блакиттю і житом уквітчаний край,

Колиско моя, Україно!

Прошу назавжди всіх людей об’єднай

Любов’ю сердець воєдино!

Щоб брат біля брата, і захід, і схід,

Всі разом пліч-о-пліч стояли,

Молилися щиро, як люблячий Рід,

І пісні єдині співали!

Н. Гуркіна

*Звучить: «Попурі на теми українських пісень». (слайд 75-76)*

Ведучий 1. Закінчився наш концерт, під час якого ми разом з творами українських композиторів поринули у світ дитинства, ознайомились з маловідомими творами, збагатили слухацький досвід та мали можливість оцінити неперевершений талант українських композиторів.

Ведучий 2. Дякуємо всім учасникам і виконавцям, які брали участь у зустрічі з чарівним світом української музики.



**МУЛЬТИМЕДІЙНА ПРЕЗЕНТАЦІЯ ЗАХОДУ**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| 1 | 2 | 3 | Описание: kombinatsija_ja_igrau_na_balalajke4 |
| 5 | 6 | 7 | 8 |
| Описание: 39 | Описание: 410 | Описание: Bezimyannij(21)11 | Описание: 5815323_xxl12 |
| Описание: img013 | Описание: 4UOc5si2Fyk14 | Описание: hello_html_1ce13af815 | Описание: 34027840-forma-kursovaya-rabota-javascript16 |
| Описание: volshebnye-slova17 | Описание: mir18 | Описание: lori-0000678921-bigwww19 | Описание: H4a17v2ix-A20 |
| Описание: IMG_20150625_09201421 | Описание: IMG_174922 | Описание: C:\Documents and Settings\Рита\Рабочий стол\slide_1.jpg23 | Описание: C:\Documents and Settings\Рита\Рабочий стол\СКАЗКА-1.jpg24 |
| Описание: C:\Documents and Settings\Рита\Рабочий стол\81949823_2382183_Byzyneeva_A__Rojdestvenskaya_skazka.jpg25 | 26Описание: buratino11.png | Описание: buratino.gif27 | Описание: 492171-d0f8f0e60cba814b.jpg28 |
| Описание: f7-Atfa09vA (1)29 | Описание: ti30TML0Fhw30 | Описание: _VBHOWHVzq831 | Описание: ppQFy3AVxLU32 |
| Описание: iA4iBQV1aBU33 | Описание: B7RkvOd3Rso34 | Описание: oURZ9k2m77c35 | Описание: Xi5Ge5Ik8Ng36 |
| Описание: -fErjqrYKO037 | Описание: fd068742576314fcac520ac42bc33abb_f649410d2a45f0538502d8151818192f_141822651131_800px.jpg38 | Описание: 1750695.jpg39 | Описание: 6071310_xlarge.jpg40 |
| Описание: 905587781.jpg41 | Описание: 89f58f35b47b72399a4901bef910db3c42 | Описание: 6229892443 | Описание: i44 |
| Описание: 1429208943319145 | Описание: XHhRUXkzQK4 (1)46 | Описание: n147 | Описание: christmas-63_1361348 |
| Описание: pcr449 | Описание: w8cYFB9PmXE50 | Описание: 206042Z843Y0201051 | Описание: 179105-b4b98-20065216-m750x74052 |
| Описание: cat-in-the-snow-wallpaper-cats-wallpaper-28363007-fanpop53 | Описание: http://www.stihi.ru/pics/2009/08/07/2376.jpgОписание: 55fbb5f8e0d8654 | 55  5 | Описание: http://content.foto.mail.ru/mail/as.gard/718/i-1976.jpg56 |
| Описание: C:\Documents and Settings\Рита\Рабочий стол\b96742c41ac1e693508d94d8e7c.jpg57 | Описание: C:\Documents and Settings\Рита\Рабочий стол\hqdefault.jpg58 | 59  Описание: C:\Documents and Settings\Рита\Рабочий стол\333630_13945258251631.jpg | Описание: C:\Documents and Settings\Рита\Рабочий стол\1306088864.jpg60 |
| Описание: C:\Documents and Settings\Рита\Рабочий стол\a0ed7cdfa392fa9c13d6a4ce9ae3dc2f.jpg61 | 62 | 63 | 64 |
| 6510_html_m79e822bc.jpg | 66  022c3ce3e57180ec338c0e4b45acb368.jpg | 67  1383462941_www.radionetplus.ru_5.jpg | 68  pmktojLbO9U.jpg |
| 69  topoboi.com-9084.jpg | 70  picture.jpg | 71  23-10.jpg | 72  ukr_dina1.jpg |
| 73  CD78572B-E873-47AF-963B-225077BB62A2-2145-000001CAE2BE4FAC_tmp.jpg | 74  IrGJVJ8PsAg.jpg | 75  131.jpg | 76  ukraincy-kak-naciya-chastnyy-socionicheskiy-vzglyad-neravnodushnogo-grazhdanina-2.jpg |

**Лекція-концерт за темою**

***«Скарби української фортепіанної музики»***

Ведуча: Добрий день шановні слухачі: студенти, викладачі, гості.

Сьогодні до вашої уваги представлена українська фортепіанна музика, яка, безперечно, є невід'ємною складовою виховання майбутнього вчителя-музиканта. Саме в цій галузі українського музичного мистецтва вдало поєдналися народне мистецтво та надбання класичної професійної музики. Фортепіанна музика українських композиторів – зразок не тільки досить корисного музично-педагогічного репертуару, але, головне, вона є багаторічним надбанням усієї української музичної культури, спрямованої на виховання почуття патріотизму, національної самосвідомості, любові до своєї країни. *(слайд 1-4)*

Безперечно, що розмова про українську професійну музику повинна розпочатися з імені Миколи Віталійовича Лисенка (1842-1912) *–* класика української музики, фундатора національної композиторської школи, діяльність якого вражає масштабністю. В музичному житті України він виступає як блискучий піаніст, організатор музичної освіти, натхненник і диригент виконавських колективів, які на своїх благодійних концертах широко пропагували українську музику, педагогом музичних закладів, у створенні яких він брав найактивнішу участь (напам’ятаємо, що Київська консерваторія своїм заснуванням забовя’зана саме йому), фольклористом, який започаткував українську музичну фольклористику, взагалі, активний громадський діяч. *(слайд 5)*

Не заглиблюючись у біографію музиканта-просвітника за браком часу хочеться наголосити на деяких цікавих фактах його творчого життя. Лисенко – різнобічно та високоосвічена людина. Він закінчив декілька навчальних закладів, серед яких: Харківська гімназія, Київський уніврситет (мабуть мало хто знає, що він був кандидата природовничих наук), Лейпцігська та Петербургзька консерваторії. Але, як було зазначено вище, ця талановита людина, однак, увійшла в історію української культури, як видатний композитор, педагог, просвітник та палкий поборник усього українського. «Фольклор, − це саме життя», − наголошував музикант. Він писав опери (у тому числі, ним написано три дитячі опери), хорові поеми, кантати, хори, пісні та романси, вокальні ансамблі, твори для солістів і ансамблів різних інструментів, музику до драматичних вистав. Зокрема, для фортепіано ним написано понад 60 творів, що стало вагомим внеском в скарбницю української фортепіанної музики. Елегія, Експромт, Меланхолічний вальс, Пісні без слів – це ліричні мініатюри, які виражають душевні настрої композитора. Поряд з малими фортепіанними п’єсами Лисенко писав твори великих форм, які є зразками виконавського професіоналізму та композиторської майстерності.

Зараз послухаємо одну з його мініатюр *«Біля моря в ночі» (слайд 6-8)*

Вірш: Давай-но, море, вийдем з берегів

До всіх отих людських страждань і болів.

Із піни ти народжуєш богів,

Солониш пілігримам прісність волі.

Душа у душу, море, заживем.

На що тобі затоки, де так мілко?

Давай себе в собі перепливем:

Наскільки нас зосталося – настільки.

*(слайд 9)* Микола Дмитрович Леонтович (1877-1921) − видатний український композитор, педагог, диригент, фольклорист. За коротких 20 років XX століття опрацював більше 200 українських народних пісень для різних типів хорів, ставши майстром хорових мініатюр на фольклорному матеріалі, в чому він не має собі рівних.

Життя М. Леонтовича було сповнене несподіванок, як і його раптова смерть від руки бандита. Самоук за музичною освітою, композитор увійшов в українську та світову музику як винахідник особливого стилю письма, поєднавши досягнення класичної та народної поліфонії.

Серед величезної кількості творів Леонтовича, які у тому числі передбачені програмою ЗОШ найбільшої популярності набула народна щедрівка «Щедрик». *(слайд 10 )*

«Щедрик» своєю досконалістю вражає весь світ. Твір співають в Канаді та Західній Європі, де професійні музиканти визнають Леонтовича «українським Бахом». Цікаво, що в США, Бельгії, Франції прості люди, не знаючи походження щедрівки, з дитинства вважають її своєю різдвяною піснею. В основі хорової обробки лежить стародавній мотив з чотирьох звуків, який розгортається в ціле хорове полотно.

Отже, прослухайте українську народну пісню «Щедрик» в обробці М. Леонтовича. *(слайд 11-12)*

*(слайд 13)* Лев (Левко́) Микола́йович Реву́цький (1889-1977) ‒ український композитор, педагог, музичний і громадський діяч.

Ревуцький паралельно закінчив два навчальних заклади − консерваторію, де навчався грі на фортепіано у М. Лисенка, а композиції у М. Глієра та Київський університет (факультет права).

Його професійний шлях музиканта пролягав від сільського вчителя, керівника шкільного хору до професора Київської консерваторії.

Для фортепіано композитором написано: два концерти, Соната, 7 прелюдій, етюди, Пісня, Гумореска, Канон, Вальс, 2 етюди, дит. пʼєси, транскрипції;

Ревуцький дуже оригінальний свіжістю музичної мови й технічними прийомами. Лев Миколайович Ревуцький творчо розвинув методи Лисенка й Леонтовича, які полягали у нерозривному злитті музичного фольклору з досягненнями гармонічного мислення кінця XIX століття. Він збагатив українську музику індивідуальними стилістичними знахідками. Композиторський стиль Л. Ревуцького формувався на основі глибокого й всебічного пізнання національного народного мелосу та перетворення традицій сучасної професійної музики. Творам митця притаманна життєствердна настроєність, ліризм, стриманість, широта і багатство емоцій. Розмірена, виразна мелодика поєднується з напруженою складною гармонікою. Л. Ревуцький розкривав дійсність і в лірико-драматичному, і в лірико-епічному ключах. Його творчість увійшла до золотого фонду української класики.

Звучить Л. Ревуцький «Пісня» *(слайд 14)*

Ведуча: Життя і творчість Ісака Яковича Берковича (1902-1972) належить до минулого, 20 століття. *(слайд 15)* У скарбницю української фортепіанної музики він увійшов, як автор 3 концертів, значної кількості якісного педагогічного репертуару для фортепіано, а також, що не менш важливо, як укладач методичного посібника «Школа гри на фортепіано», на матеріалі якого виросло не одне покоління музикантів.

Зараз прозвучить його «Колискова» *(слайд 16-17)* та Прелюдія.

*(слайд (18-19)*

Ведуча: Справжнім художником, наділеним особливим талантом чути народне, українське в музиці, за згадками композитора Юрія Іщенко, був його вчитель Андрій Якович Штогаренко *(слайд 20)*, композитор епохи Радянського Союзу. Як міфічного Антея живила земля, так його творчість ‒ фольклор. Він майже не цитував народних пісень, українська мелодика була звичайним способом його музичного мислення.

Зараз прозвучить фортепіанна мініатюра Андрія Штогаренко Етюд-картина. *(слайд 21)*

Ведуча: *(слайд 22)* Українським Скрябіним можно назвати Віктора Степановича Косенко (1896-1938), який присвятив фортепіано значну кількість своїх творів. Наділений неабияким талантом виконавця-піаніста, композитор ставав першим виконувачем своїх творів. У своїх композиціях він відобразив картини рідної природи, змалював дитячі забави, розчарування та радощі. Його твори мають високу мистецьку якість і художню цінність. Дуже полюбляючи спілкуватися з дітьми, В. Косенко з жінкою мріяли про своїх власних дітей, але, нажаль, доля так їх і не подарувала. Одже, саме в творчості, в написанні значної кількості творів для дітей музикант виразив свої нерозтрачені батьківські відчуття. Його п’єси для дітей правдиво відображають та відверто висловлюють почуття малечі, вони насичені добротою і любов’ю до життя. Від спілкування з музикою Косенка діти отримують задоволення і тому його фортепіанні твори дуже популярні серед юних піаністів. Про це можна судити з того, що цикл «24 дитячі п’єси для фортепіано» у минулому столітті перевидавався десять разів. Окрім фортепіанної, ним були написані також пісні для дітей на вірші А. Барто, С. Маршака, Н. Забіли.

Сьогодні ми прослухаємо одну з фортепіанних мініатюр Віктора Косенка під назвою Поема-легенда *(слайд 23).*

Ведуча: Отже, в нашому концерті ми дісталися творчості композиторів, яких можна назвати нашими сучасниками.

*(слайд 24)* Мирослав Михайлович Скорик народився в 1938 році у Львові в інтелігентній родині, з якої походила видатна українська оперна прима, співачка Марія Крушельницька. Композитор набув дуже великий творчій та життєвий досвід. Навчався у Львівській та Московській консерваторіях, тривалий час працював в Америці, потім в Австралії. В кінці 1990-х повернувся до України. З 1999  – завідувач кафедри історії української музики в НМАУ. З 2002 – художній керівник фестивалю «КиївМюзікФест». В 2005 – голова жюрі фестивалю «Червона рута». Скорик − автор багатьох творів, музики до театральних постановок та кінофільмів, а також естрадної музики. Для фортепіано ним написані фортепіанний цикл «В Карпатах», Варіації, Рондо та інші твори.

М. Скорик Вальс з партити № 5, до мінор *(слайд 25-27).*

Ведуча: Заключна частина сьогоднішнього концерту присвячена нашим землякам, тобто харківським композиторам.

Валеріан Данилович Довженко (1905-1995) − належить до видатної плеяди Харківської школи композиції, учень професора Семена Богатирьова. У творчому портфелі композитора декілька фортепіанних творів, серед яких твори як складних форм, так і п’єси для дітей.

Прослухаємо п’єсу, яку можна назвати гімном могутній українській річці − Дніпру. Отже Валеріан Довженко «На хвилях Дніпра», *(слайд 28-29).*

Ведуча: О. Жук Поема *(слайд 30).*

Ведуча: *(слайд 31)* Марка Веніаміновича Кармінського по праву можна іменувати класиком музики 20 ст. Приємно, що саме його, нашого земляка, Королевська Академія у Лондоні визначила людиною року, із занесенням імені музиканта у скрижалі світового мистецтва.

Музика цього талановитого музиканта у другій половині минулого століття лунала в стінах театрів, шкіл, будинків дитячої творчості, студіях звукозапису. Відома радянська звукозаписуюча фірма Мелодія увічнила музику Кармінського у виконанні відомих радянських артистів та співаків К. Румянової, О. Ільїна, В. Самойлова, Є. Леонова, взагалі, її співали В. Толкунова, Л. Лещенко, Й. Кобзон. Під звуки його «Робін Гуда» виросло не одне покоління радянської молоді. Дитячій аудиторії Кармінський присвятив не тільки свої твори, але, без перебільшення, душу. На його появу завжди чекали дитячі творчі колективи, спілкуватися з якими композитор завжди був радий. Фортепіанна музика Кармінського поширена у репертуарі молодих виконавців, досить часто її грають і наші студенти. Для цього інструменту композитором написано: «27 п’єс у 3-х дольному ритмі», збірка п’єс «вибране», дитяча музика, а також значна кількість фортепіанних перекладань, у тому числі 4 партити з музики до балету «Рембрант» та інші.

М. Кармінський «Хода іграшок» *(слайд 32*), М. Кармінський «Вальс квітів» *(слайд 33-35).*

На завершення нашого сьогоднішнього концерта-лекції прозвучить твір М. Кармінського, який носить символічну назву «Дорога до храму»

(слайд 36).

Когда гоним тоской неутолимой,

Войдешь во храм и станешь там в тиши,

Потерянный в толпе необозримой,

Как часть одной страдающей души;

Невольно в ней твое потонет горе,

И чувствуешь, что дух твой вдруг влился

Таинственно в свое родное море,

И заодно с ним рвется в небеса...

**МУЛЬТИМЕДІЙНА ПРЕЗЕНТАЦІЯ ЗАХОДУ**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| 1  115555_or.jpg | 2  11233046_1586855958251570_893599229_o-768x512.jpg | 3  petrekivka_1285636246.jpg | 4  pianino-noty-muzyka.jpg |
| 5  x_93eb8aa0.jpg | 6  2fons.ru-31472.jpg | 7  1.jpg | 8  picture-190663.jpg |
| 9  img0.jpg | 10  343468.jpg | 11  651ffd6b92fa0443466ddece9dc1c9641.jpg | 12  shhedrivki-2017.jpg |
| 13  55452527_Revutsky_LevNik.jpg | 14  3.jpg | 15  berkovich isaak yakovich.jpg | 16  10503.jpg |
| 17  7364.jpg | 18  1 (1).jpg | 19  look.com.ua-24585.jpg | 20  shtogarenka.jpg |
| 21  etyud111.JPG | 22  kosenko-portrait.png | 23  oboik.ru_34817.jpg | 24  img_top.jpg |

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| 25  dancing.jpg | 26  88716818_large_4763760_vladimirpervunenskytheviennesewaltz2007e1269948812723.jpg | 27  user_file_592931c2d050e_1_1.jpeg | 28  0_165b04_c3212846_XXXL.jpg |
| 29  0_203f3b_7b81f623_orig.jpg | 30  picture-277441.jpg | 31  Karminski_6.jpg | 32  1342115117.jpg |
| 33  15495740.jpg | 34  14442316.jpg | 35  original.jpeg | 36  f767480d222c499cb8e0e5c37a624d65.jpg |

**Лекція-концерт за темою «Польський геній»**

Звучить музика Ф. Шопена: етюд № 13. На фоні музики йде текст. ***(слайд 1-4)***

*Ведуча:*

Влітку 1857 р. Т. Шевченко повертався із заслання на волзькому пароплаві. Він довго слухав гру на скрипці пароплавного буфетника з кріпосних Олексія Панова. У щоденнику Шевченко записав:

***(слайд 5)*** «Ночі місячні, тихі, поетичні ночі! Волга – як безкрайнє дзеркало, покрите прозорим туманом, м’яко відображує у собі чарівну бліду красуню ніч та сонний крутий схил, на якому стоять темні дерева…І вся ця німа гармонія наповнюється тихим задушевним звуком скрипки…Він доносить чарівні звуки Шопена. Я ніколи не наслухаюсь цих загальнослов’янських, сердечно-глибоко-сумних пісень. Дякую тобі, мій кріпосний Паганіні».

*Ведуча:*

Як це символічно. На російській Волзі звучить твір польського генія, грає його безвісний скрипаль, а слухає великий український Кобзар. Навряд чи можливий кращий доказ справжньої народності мистецтва. Музика, якщо вона геніальна, не має кордонів, національності. Це світова цінність. І Шопен є голосом слов’янських народів як композитор та піаніст. ***(слайд 6)***

У всьому світі відоме ім’я великого польського композитора Фредеріка Шопена. Його твори звучать скрізь: на радіо, на концертній естраді, у домашньому колі, в стінах музичних закладів. Немає такої людини, яка б не знала його музики. Вже майже два століття вона живе і не втратила свіжості, виразності, тепла і сучасності.

**Звучить вальс, ор.64, № 2. *(слайд 7-9)***

*Ведуча:*

Світ шопенівських образів дуже великий і різноманітний. Його мелодії дивовижно чудові, вокальні, прості, як усе геніальне, витончені.

Поетичний та загадковий, сам піаніст-віртуоз Ф. Шопен написав для фортепіано дуже багато видатних творів: концерти, балади, експромти, рондо, полонези, сонати, вальси, мазурки, ноктюрни, етюди, прелюдії та інше.

Тільки фортепіано Шопен, ще з дитинства, довіряв свої мрії. Є таке повір’я-легенда, що під час народження Фредеріка під вікнами будинку бродячі музиканти заспівали польську народну пісеньку. Народ піснею зустрів майбутнього композитора на порозі його життя. Досягнувши класичних висот, Шопен затвердив духовне багатство польського народу як одного із слов’янських народів.

**Звучить мазурка фа мажор. *(слайд 10-11)***

*Ведуча:*

Близькість слов’янських музичних культур – безумовна (українська пісенність, російські мотиви). Російський класик М. Глінка писав: «Рідна жилка поєднує мене з Шопеном». Згадайте Глінківські ноктюрни (класична форма, прозора фактура, мелодійність).

**Звучить мазурка до мажор**

Ведуча:

Шопен любив грати мазурки, вальси. В них яскраво розкривалися особливості народних джерел. Колись в дитинстві, коли він відпочивав в маєтку Шафарня, сільське життя надихнуло його серце свободою, він прислухався до голосів природи, до народних пісень. Там Фредерік уперше побачив народні звичаї, польські танці: куяв’як, краков’як, мазурку. Він міг порівняти мазурку великосвітського балу зі дзвоном шпор з гордою і простою мазуркою селян. Його вражав народний спектакль-дійство з танцюристами і глядачами.

У Шопена багато сільських мазурок, музика яких відображає народні картини (імітація народних інструментів, лідійський лад, характерна гра акцентів).

**Звучить Мазурка до мінор.**

*Ведуча:*

Вчителем Фредеріка Шопена був польський музикант Людвік Живний. Маестро було 60 років, Фредеріку лише 7, але між ними була велика прив’язаність. Вчитель був дуже вимогливий. Учень виховувався на музиці Й. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена. Коли Фредерік підріс, вчитель показав йому інвенції Й. Баха, вони полонили Ф. Шопена. Він усе життя схилявся перед мистецтвом Баха.

В цей час він написав свій перший полонез. Слухаючи музику свого учня, вчитель дуже часто витирав сльози. А коли Шопен закінчив Головну музичну школу, другий його вчитель Ю. Ельснер, написав: ”Музичний геній!”.

**Звучить Вальс, ор. 70, № 1. *(слайд 12-14)***

*Ведуча:*

Шопен, де б він не жив, в Відні, Празі, Парижі, Берліні, Дрездені, був завжди популярним. Це пояснюється, мабуть, новаторством в фортепіанному мистецтві, різноманітністю його творчості та особливістю національного колориту. За спогадами його друзів Шопен був чистий як сльоза. І ця чистота, відвертість підкоряла серця людей.

Одного разу Шопен їхав з Берліну додому через Познань. На маленькій станції чекали карету. В кутку Фредерік побачив стареньке фортепіано. Він сів за «розбитий» інструмент і почав грати. Зібралися під вікнами люди, а Шопен грав, нічого не помічаючи. Люди не розуміли, як на такому старому інструменті можливо виконувати ніжну мелодію, яка несла слухача в чарівний світ. Його просили грати ще і ще. Шопен був щасливий і розчулений від почуттів простих людей. Він згадував цей незвичайний концерт дуже часто.

**Звучить Прелюдія, ор. 28, № 15. (слайд 15-16)**

*Ведуча:*

Так склалося життя Шопена, що він в ті скрутні політичні часи, повинен був залишити Польщу і жити в Парижі та інших містах.

Шопен, від’їжджаючи на гастролі за кордон, не міг знати, що його прощання з рідною землею назавжди. Все своє життя композитор вболівав за Батьківщиною. Всі свої почуття до неї, всю любов втілював в музику.

**Звучить Етюд, ор. 10, № 2. *(слайд 17)***

*Ведуча:*

«Співак суму» – так називали Шопена. Пише він багато і натхненно. «Моя справжня справа – це фортепіанна музика», – відповідає він в листі до Адама Міцкевича. Поезія Міцкевича надихнула його на написання перших балад.

**Звучить Балада, ор. 74, № 3. *(слайд 18)***

Ведуча:

В 30-ті роки в Парижі, Шопен – самий знаменитий музикант. Брати у нього уроки фортепіано – велика честь. Виступаючи перед аристократією, в душі він розумів, що це мода на нього, а не розуміння його музики. А ось серед друзів: А. Міцкевича, Ж. Санд, Ф. Ліста – знаходив розуміння та підтримку. Шопен згадував: «Їх сльози не раз викликані моєю музикою – чи це не найкраща нагорода для національного митця». Німецький композитор Роберт Шуман написав статтю про музику Шопена і закінчив її словами: «Шляпу геть, панове, перед вами геній!»

**Звучить Ноктюрн, ор. 48, № 2. *(слайд 19)***

*Ведуча:*

Багато творів Шопен присвятив Марії Водзинській, любов до якої закінчилася драматично. Шопен тяжко хворіє і цей скорботний настрій ми чуємо в музиці. «Думаю, що помру вдалині від Батьківщини. А як це сумно помирати не там, де ти жив».

Він пише знаменитий похоронний марш, який потім ввійде в його сонату.

Шопен багато працює. Закінчує роботу над прелюдіями. Ж. Санд писала: «Ці п’єси були написані ним в здорові сонячні дні, під звуки дитячого гомону за вікном, під віддалені звуки гітар, під спів птахів у вологій листві».

Думки та теми музики розривали його серце. Настрій змінювався від скорботного, елегійного до настрою радощів, спокою, просвітлення. Прелюдія сі мінор народилася в дні, коли він почув про падіння Варшави.

**Звучить Прелюдія, ор. 28, № 6. *(слайд 20)***

*Ведуча:*

Ці п’єси немов розсипаний букет різноманітних квітів, укладених рукою майстра в одне ціле. Тут відчувається «журчання струмка, краплі дощу». Фантастично примхливі зміни настроїв. Ми відчуваємо внутрішній світ композитора. Це геніальні мініатюри, вони складні, навіть з перших тактів вражають багатством змісту.

**Звучить Прелюдія, ор. 28, № 4. *(слайд 21)***

*Ведуча:*

Особлива сторінка його творчості – це етюди. В нього вони – фортепіанні драматичні поеми. Задум про екзерсиси (вправи) виник під час роботи над концертами до і фа мінор. Розробляючи складні пасажі, він відтворив вправи і знаходив в них художній зміст.

Незабаром етюди набули характеру самостійних мистецьких творів. Етюди починаються технічними вправами, але звучать вони як музичні шедеври. Ф. Лист з великим задоволенням грав етюди Шопена на концертах.

**Звучить Етюд, ор. 10, № 7. *(слайд 22)***

*Ведуча:* Співак фортепіано. Він знаходив у цьому інструменті такі кольори і виразності, які до нього ніхто не знаходив. Про його ліричні твори можна сказати словами Ф. Тютчева:

Люблю грозу в начале мая,

Когда весенний первый гром,

Как бы резвяся и играя,

Грохочет в небе голубом.

Гремят раскаты молодые.

Вот дождик брызнул, пыль летит,

Повисли перлы дождевые,

И солнце нити золотит.

**Звучить ноктюрн, ор. 70, № 1. *(слайд 23)***

*Ведуча:*

Ось що говорили видатні піаністи-виконавці про Ф. Шопена. Л. Оборін: «Фразування…У Шопена все співає. Йому не потрібно писати опери, бо в нього співає фортепіано…Смак, смак, смак – повторюю я учням. Геній смаку, Шопен вимагає від виконавця почуття міри та пропорцій».

М. Лонг, французька піаністка, радить грати Шопена легко, але легкість у неї поняття невимушеності, свобода апарату й імпровізаційність.

К. Ігумнов: «Велична простота, відсутність неправдивого пафосу, повна відвертість – все це характерні принципи його творчої особистості».

Творчість Фредеріка Шопена в нашій країні сприймається як своя, рідна, близька.

Пам’яті Шопена слов’янські музиканти – композитори присвятили твори: фортепіанні п’єси П. Чайковського, С. Рахманінова, опера М. Римського-Корсакова «Пан Воля», М. Балакіревим і О. Глазуновим складені сюїти з оркестрованих ними п’єс Шопена, О. Рогаль-Левицьким та Б. Лятошинським написані сюїти. ***(слайд 24)***

У перших конкурсах імені Шопена брали участь видатні піаністи: Б. Давидович, Л. Оборін, Я. Зак, С. Ріхтер, Г. Нейгауз, Е. Гілельс. І тепер молоді виконавці з України досягають успіхів на міжнародному конкурсі ім. Ф. Шопена в Варшаві. Проходять роки. Музику Фредеріка Шопена люблять на його Батьківщині і в усьому світі.

**МУЛЬТИМЕДІЙНА ПРЕЗЕНТАЦІЯ ЗАХОДУ**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| 1  maxresdefault.jpg | 2  366492-svetik.jpg | 3  Nature_Flowers_Pink_flowers_030105_.jpg | 4  chrnyj-fon-makro-fioletovye-lepestki-kapli-rosa-voda.jpg |
| 5  38310793_13338aleni.jpg | 6  Chopin.jpg | 7  1672665.gif | 83961463.jpeg |
| 9  f8957d7049a9796e5c11de868dbc06f3_big.jpg | 10  052.jpg | 11  13019499_6bd8a9a84ea4459a9bcde714f18e3c7d.jpg | 12  balnye-tantsy.jpg |
| 13  4216083.jpg | 14  file_8_11.jpg | 15  a_whole_new_640_07.jpg | 16  +priroda+reka+derevya+zelen+63901355117.jpg |
| 17  Осенний-этюд-1.jpg | 18  phoca_thumb_l_Tl 13.jpg | 19  1890276.gif | 20  20140924116129-fee11425-me.jpg |
| 21  tomswallpapers.com-19696.jpg | 22  1354925324-0623636-www.nevsepic.com.ua.jpg | 23  663799.jpg | 24  819151.jpg |

# Додаток Г.

# Музично-просвітницька та позааудиторна діяльнсіть викладача

1. 9-й обласний конкурс обдарованої молоді «Музична Слобожанщина».

2013 р.



2. Лекція-концерт присвячений творчості О. Гречанінова з нагоди

150-річчя від дня народження (27 листопада 2014 р.)



|  |  |
| --- | --- |
|  |  |

3. 11-й обласний конкурс обдарованої молоді «Музична Слобожанщина».

2015 р.



4. Лекція-концерт присвячена П.І. Чайковському з нагоди 175-річчя від дня народження. (25 лютого 2016 р.)



5. 12-й обласний конкурс обдарованої молоді «Музична Слобожанщина».

2016 р.





**6.** Науково-методичний Круглий стіл на тему

«П.І. Чайковський та сучасність» 2016 р.



7.Концерт «Мистецтво як відображення світу природи»

(23 листопада 2016 р.).



8. 13-й обласний конкурс обдарованої молоді «Музична Слобожанщина».

2017 р.



**9.** Організація та проведення творчої конференції (концерту)

«Ювілейні дати... Кафедрі фортепіано – 60 років. Минуле. Сучасність. Перспективи» (24 листопада 2017 р.)



# Додаток Д.

# Здобутки викладача в галузі науково-педагогічної діяльності