

РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

**ОНОВЛЕННЯ ЗМІСТУ, ФОРМ ТА
МЕТОДІВ НАВЧАННЯ І ВИХОВАННЯ
В ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ**

Збірник наукових праць

Наукові записки
Рівненського державного гуманітарного університету

Випуск 28

Заснований в 1996 році

Рівне – 2004

ББК 74.20

О - 59

УДК: 37: 371: 372: 373: 374: 376: 378: 379

Оновлення змісту, форм та методів навчання і виховання в закладах освіти: Збірник наукових праць.

Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Випуск 28. — Рівне: РДГУ, 2004. — 132 с.

Збірник наукових праць містить статті з актуальних проблем теорії педагогіки, дидактики, історії педагогіки, методики навчання, виховання, розвитку, трудової та графічної підготовки і профорієнтації дітей та учнівської молоді в закладах освіти.

Опубліковані матеріали можуть бути корисними для науковців, практичних психологів, вихователів, учителів, викладачів та студентів вищих педагогічних навчальних закладів.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Головний редактор:

Хом'як Іван Миколайович – доктор педагогічних наук, професор (Рівненський державний гуманітарний університет).

Заступник головного редактора:

Янциур Микола Сергійович – кандидат педагогічних наук, професор (відповідальний секретар) (Рівненський державний гуманітарний університет).

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

Бех Іван Дмитрович – доктор психологічних наук, професор, член-кореспондент АПН України (Інститут проблем виховання АПН України);

Воробйов Анатолій Миколайович – кандидат педагогічних наук, професор (Рівненський державний гуманітарний університет);

Дем'янчук Анатолій Степанович – доктор педагогічних наук, професор, дійсний член АНВШ України (Міжнародний університет „Рівненський економіко-гуманітарний інститут” ім. академіка Степана Дем'янчука);

Карпенчук Світлана Григорівна – доктор педагогічних наук, професор (Рівненський державний гуманітарний університет);

Коваль Ганна Петрівна – доктор педагогічних наук, професор (Рівненський державний гуманітарний університет);

Левківський Михайло Васильович – доктор педагогічних наук, професор (Житомирський державний педагогічний університет ім. Івана Франка);

Лисенко Неля Василівна – доктор педагогічних наук, професор (Прикарпатський державний педагогічний університет ім. В. Стефаника);

Лісова Світлана Валеріївна – доктор педагогічних наук, професор (Рівненський державний гуманітарний університет);

Малафійк Іван Васильович – кандидат педагогічних наук, професор, член-кореспондент АПСН (Рівненський державний гуманітарний університет);

Мігюров Борис Никифорович – доктор педагогічних наук, професор, дійсний член АПСН (Рівненський державний гуманітарний університет);

Павелків Роман Володимирович – кандидат психологічних наук, професор (Рівненський державний гуманітарний університет);

Павлютенков Євген Михайлович – доктор педагогічних наук, професор (Запорізький обласний інститут удосконалення вчителів);

Пальчевський Степан Сергійович – доктор педагогічних наук, професор (Рівненський державний гуманітарний університет);

Пасічник Ігор Демидович – доктор психологічних наук, професор (Національний університет “Острозька Академія”);

Поніманська Тамара Іллівна – кандидат педагогічних наук, професор (Рівненський державний гуманітарний університет);

Савчин Мирослав Васильович – доктор психологічних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний інститут ім. Івана Франка);

Терещук Григорій Васильович – доктор педагогічних наук, професор, член-кореспондент АПН України (Тернопільський державний педагогічний університет ім. Володимира Гнатюка);

Тищук Віталій Іванович – кандидат педагогічних наук, професор, член-кореспондент АПСН (Рівненський державний гуманітарний університет);

Затверджено Вченою Радою Рівненського державного гуманітарного університету (протокол №9 від 30.04.2004 р.).

Збірник затверджений ВАК України як наукове фахове видання, в якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукового ступеня доктора і кандидата наук з педагогіки (постанова Президії ВАК України №1-05/7 від 9.06.1999 р. та додаток до постанови ВАК України від 11.10. 2000 р. № 1 – 03/8).

За достовірність фактів, дат, назв і т. п. відповідають автори статей. Думки авторів можуть не збігатися з позицією редколегії. Рукописи рецензуються і не повертаються.

Адреса редакції: 33028 м. Рівне, вул. Остафова, 31. Рівненський державний гуманітарний університет

ISBN 966 — 7281 — 07 — 9.

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2004

УДК: 37:785.12.071.2 М.М.ТЕРЛЕЦЬКИЙ

ШЛЯХИ підвищення якості підготовки музиканта – духовика до його оркестрової діяльності

***Резюме.** На відміну від сольного виконання, оркестрова діяльність вимагає від музиканта-духовика значних додаткових зусиль, а також відповідних знань, умінь і навичок. Автор статті, детально аналізує шляхи підвищення виконавської майстерності під час проведення викладачем уроку по спец інструменту у супроводі фортепіано.*

Навчання спеціальним навичкам, прийомам, розширення музично-естетичного світогляду дасть можливість значно покращити якість підготовки музиканта-духовика до його оркестрової діяльності.

Ключові слова: оркестрове виконавство, знання, музична педагогічна діяльність.

Однією з важливих проблем удосконалення навчального процесу студентів-духовиків у ВНЗ є пошуки шляхів підвищення якості підготовки їх до оркестрової діяльності.

Виконавське мистецтво артиста оркестру і питання підготовки його до оркестрової діяльності у період навчального процесу до цих пір залишаються поза увагою музикознавців і музичної педагогіки.

За останні десятиліття завдяки успіхам методики початкового навчання, загальний рівень володіння духовим інструментом серед учнів музичних шкіл, училищ та ВНЗ значно зріс. Однак, молоді музиканти-духовики, які вільно грають концерти, сонати та інші музичні твори у сольному виконанні, прийшовши в оркестр, тільки починають вчитися оркестровій грі. Побуває думка, що гра в оркестрі – більш легкий в порівнянні з сольним, вид інструментального виконавства, тому музикант-духовик, який добре грає програму по спеціалізованому інструменту, автоматично повинен так само добре грати і в оркестровому колективі. На практиці – це далеко не так.

Автор статті, виходячи з багаторічної диригентської практики роботи з оркестровим колективом має дещо іншу точку зору: оркестрове виконавство – це зовсім інший вид діяльності, який має свої особливості, до яких необхідно готувати майбутніх музикантів – оркестрових виконавців. Підготовка до оркестрової діяльності повинна проводитися не тільки в оркестровому класі, з дисципліни “ансамблева підготовка”, але і в класі зі спеціалізованого інструменту. При цьому необхідно говорити не про зниження майстерності сольного виконання, а про нове його зростання, значно збагачене оркестровими навичками. Шляхи підвищення майстерності володіння інструментом у цьому напрямку можуть бути різними. Розглянемо деякі з них.

Не дивлячись на прискорений розвиток сольного виконавства на духових інструментах, ці інструменти поки що залишаються переважно ансамблево-оркестровими. Тому підготовка музикантів-духовиків у середніх і вищих навчальних закладах – це перш за все виховання майбутнього артиста оркестру.

Специфіка навчання гри на духових інструментах має всі можливості для більш глибокого, детального вивчення студентами особливостей інструменту, створює необхідні передумови для покращення звучання оркестрових груп.

У більшості випадків в класах духових інструментів середніх і вищих навчальних закладів, основна увага звертається на вирішення художніх завдань творів, які вивчаються, або на відпрацювання загально-технічних прийомів володіння інструментом. Питання орієнтації у нотному тексті, вміння при необхідності вибрати додаткову аплікатуру, і точне дотримання штрихів, у більшості випадків не розглядаються, безпосередня робота над оркестровими партіями або виписки складних місць з них не проводиться.

Головний напрямок у підготовці до оркестрової діяльності у класі зі спеціалізованого інструменту, на думку автора, повинен зводитись до того, що за час навчання, поряд з загальними основами володіння інструментом – звуковидобуванням, високим художньо-емоційним рівнем виконання, необхідно розвивати у студента аплікатурно-штрихову уяву. Вся робота повинна ґрунтуватися на знанні особливостей інструменту, враховуючи при цьому весь комплекс технічних і художніх завдань, які виникають у кожному конкретному випадку.

Однією з головних особливостей оркестрової діяльності музиканта-духовика є гра в ансамблі – виконання solo у супроводі фортепіано; ще більший розвиток навичок ансамблевої гри проявляється у ансамблі духових інструментів та оркестровому класі. В оркестровій групі вимагається інтонаційна, темброва, динамічна узгодженість всіх однорідних інструментів, а при виконанні унісонних або фактурних фраз з інструментами іншої оркестрової групи виникає додаткова залежність від особливостей такого поєднання. Зрозуміло, що для повного досягнення цієї єдності необхідно у повній мірі чути, як колегу по пульту, всю групу в цілому, так і якомога більшу кількість голосів всього оркестру.

Специфіка оркестрового ансамблю полягає не тільки у необхідності чути більшу кількість учасників колективу, але і в нових інструментально-емоційних завданнях, які виникають із прагнення кожного музиканта до повної творчої свободи, з одночасним підпорядкуванням загальному характеру ансамблевого виконання. Високий рівень зіграності оркестрового колективу завжди є наслідком збалансованого співвідношення цих факторів.

Не дивлячись на очевидну необхідність ансамблево-точної гри, шляхи досягнення цієї мети не завжди бувають легкими і беззаперечними, особливо важко зіграти разом початок кожної фрази. Гра “по руці” диригента і гра “в ансамблі” взаємозалежні, але не ідентичні. Жест диригента (не враховуючи аффтакт, який визначає не тільки послідувачий темп, але і час вступу), яким коротким і точним він не був, займає в часі більший відрізок, ніж початок відтворення одного звуку на духовому інструменті. Найбільш гарантованим вступом “по руці” вважається такий, при якому рука диригента займає крайнє нижнє положення.

Специфіка оркестрового ансамблю полягає в тому, щоб користуючись навичками, виробленими свідомим, вольовим прагненням до точності вступу, відчутти час початку звучання сусіднього інструменту і відтворити звук одночасно з ним. Чим досконалішим буде цей навичок, тим більш акуратним буде співпадання в часі початку звучання сусідніх інструментів, а значить, і всього колективу в цілому. Злагоджений художній ансамбль створюється не відразу, а протягом тривалого часу, тому заміна хоча б одного виконавця в ансамблі завжди викликає складний процес.

В тісній залежності до вимог ансамблю відноситься і необхідність ритмічної точності виконання. Якщо у сольному виконанні ритмічні відхилення не завжди помітні, і бувають лише не бажаними, то у оркестровому виконанні таке порушення може стати серйозною проблемою загального ритмічного руху. Тому виховання у музиканта-духовика ритмічної стабільності вкрай необхідне для його подальшої оркестрової діяльності.

На одному і тому ж відрізку оркестрового твору, виконаного у різний час і у різних інтерпретаціях, дуже гостро відчуються темпові зрушення. Темп – це вияв смаку, відповідних знань, емоційного тону диригента, тому що автор музики не завжди вказує на число коливань метронома, а тим більше, що концертний настрій учасників колективу і самого диригента не завжди співпадають з авторськими темповими позначеннями. Коливання темпу в міру цілого ряду причин може досягати значних відхилень. Однак, за словами Бруно Вальтера “...у вірному темпі, по-перше, краще всього проявляється музична думка і значення фрази; по-друге, він забезпечує технічну точність” [4, 15]

Закономірно, що при збільшенні темпу технічні завдання ускладнюються, хоча зустрічаються окремі випадки, коли у швидкому темпі грати легше, ніж у повільному. Але, головне інше – закономірним в інструментальній музиці є поняття “ледь-ледь”, яке має вирішальне значення не тільки за силою емоційного впливу на слухача або глядача, але й у вірному використанні технічних можливостей інструменту. “Ледь-ледь” швидше – і порівняно не складне місце перетворюється у складне, “ледь-ледь” спокійніше – і з’являється творча свобода, відпадає залежність від подолання технічних труднощів.

Оскільки темпові зміни в оркестровому виконанні повністю залежать від диригента, йому необхідно привчати музикантів до вироблення у них навичок виконання складних фрагментів у максимально швидкому темпі.

До найбільш яскравих виконавських засобів відноситься динаміка. Визначена як сукупність явищ, пов’язаних з характеристикою звука, динаміка проявляється у раптовій або поступовій зміні сили звучання, силовому виділенні окремих звуків і т. ін. Значення оркестрової динаміки важко переоцінити: вона допомагає подолати одноманітність музичного виконання, робить його живим і виразним. Разом з тим, вона є найважчим компонентом виконавської майстерності музиканта-духовика.

Правильна техніка виконання динамічних відтінків потребує, щоб всі зміни сили звуку робились на відносно вільному губному апараті, і головним чином, за рахунок зміни швидкості вдувасмої в інструмент цівки повітря. При цьому повинен бути постійний слуховий самоконтроль.

Розвиваючи динаміку звуку, музикант повинен звертати увагу не стільки на абсолютне форте або піано, скільки на їх співвідношення.

На практиці оркестрового виконавства часто бувають випадки, коли під час концерту, диригент відповідним чином у порівнянні з репетиційними умовами на ходу змінює динаміку. Музикант оркестру повинен бути готовим до того, що у таких випадках виникає необхідність змінити той чи інший баланс звуку. Звичайно, розуміння мови диригентського жесту набувається тільки у практичній роботі. Вміння слухати інших учасників оркестрового ансамблю, вірно орієнтуватися у загальній музичній канві, вміння грати перш за все в ансамблі, а на цій основі і за рукою диригента, є наслідком швидкого усвідомлення свого значення в оркестровому колективі.

До особливостей оркестрового ансамблю слід віднести необхідність читати ноти з листа. У більшості випадків розвиток та вдосконалення цих навичок відбувається безсистемно. А це призводить до того, що за роки навчання музикант не оволодіває необхідними вміннями, культурою читання.

Дуже важливо, щоб це вміння формувалось з початком навчання гри на духових інструментах. Найбільш ефективним вважається такий метод читання нот з листа, при якому виконавець прагне розумово охопити загальні контури твору, оркестрової партії, звертаючи увагу на найбільш суттєве. Для виховання навичок читання, важливо привчати до того, щоб музикант продивлявся попередньо нотний текст очима, внутрішньо прослуховуючи його, при цьому обов’язково звертав увагу на тональність твору, чи оркестрової партії, темп, характерні позначення, динаміку, їх звуковисотні та метроритмічні особливості.

Методично вірним вважається такий спосіб, при якому мелодія сприймається групами нот, фразами, які мають змістовне значення. Далі необхідно врахувати ритмічні елементи, як один з головних компонентів

музики. Важливо при цьому підкреслити важливу роль зорової пам'яті. Виконавець не дивиться на ті ноти, які він грає в даний момент, а заглядає вперед на 1-2 такти.

Дуже важливо звернути увагу ще й на те, що в музиці є багато готових музично-теоретичних формул, знання яких полегшує набуття навичок читання нот з листа, треба навчитися тільки їх знаходити і відтворювати. Необхідно відмітити у даному випадку наступне: самостійне засвоєння оркестрової партії без попереднього програвання її в оркестрі – заняття безперспективне, тому що при послідовних програваннях її в оркестровому ансамблі, враховуючи відповідні темпи, може з'ясуватися, що окремі місця які здавалися важливими, складними і важкими насправді долаються легко – і навпаки. Інша справа – вивчення якогось інструментального прийому або подолання технічних труднощів одного з фрагментів оркестрової партії під керівництвом викладача, який знає темп, характер і значення цього уривку в загальній канві твору. Ця робота при її систематичному проведенні протягом 5-10 хвилин на кожному уроці через 2-3 роки дасть прекрасні результати, кінцевою метою якої, є лише намагання полегшити початковий період оркестрової діяльності, прискорити входження в репертуар.

Для високоякісного виконання атаки звуку і різних прийомів звуковидобування, язик повинен мати природну гнучкість, рухливість, які забезпечуються активною діяльністю групи язикових м'язів. Найбільше значення для виконання складних ігрових функцій має діяльність внутрішніх поперечносмугастих і перш за все продовгуватих, поперечних і вертикальних м'язів. Скорочення продовгуватих м'язів забезпечує музиканту активний рух язика вперед і назад, який при грі є головним. Поперечні м'язи допомагають ущільнити язик і забезпечують йому більш вільний рух у ротовій порожнині. Вертикальні м'язи, навпаки, при скороченні роблять язик більш тонким, що має значення при виконанні більш спокійних рухів язика при м'якому видобуванні звуків. Крім перелічених язикових м'язів у функційній діяльності язика бере участь група м'язів гортані, підборіддя і порожнини рота. Таким чином, наявність у язичі добре розвинутої мускулатури забезпечує виконавцю як вільну зміну самої конфігурації язика, так і його різні види рухів у процесі звуковидобування.

Тверда атака є головним видом утворення звуку. Всякий раз після взятого дихання використовується тільки тверда атака і тільки цей вид атаки забезпечує правильне і точне видобування початкових звуків. Чітка атака гарантує точне звуковидобування, без призвуків, манірності і зривів.

Технічний прийом з'єднання звуків потребує від виконавця особливого контролю за узгодженими діями м'язів губ, дихання і пальців. В момент переходу з одного звуку на інший, зміна напруги м'язів повинна бути дуже своєчасною і миттєвою.

Якість виконання технічних заходів має пряме відношення до школи та культури виконання.

З технічних прийомів складається і виконання штрихів. Штрих – це не тільки початок звуку, а й певний характер його ведення, вид закінчення і, в повній мірі з'єднання звуків. Кожний штрих має три зони - початок, стаціонарну частину, закінчення. Для групи залігованих штрихів зона закінчення звуку замінюється прийомом з'єднання звуків [5, 69].

Необхідно відмітити, що штрихи є сумою технічних прийомів гри, і складають художньо-виразні засоби музиканта. Всі вони мають свою характеристику, своє звучання. У процесі гри вони не підмінюються і не взаємовиключають один одного, а взаємодіють і разом створюють виконавський арсенал музиканта.

Таблиця штрихів Т.Докшицера адресована трубачам, крім того вона озвучена автором у власному виконанні на платівці з коментаріями, розповсюджена практично по всіх навчальних музичних закладах, але на сьогоднішній день, на жаль, серед викладачів-духовиків всіх ділянок роботи від музичної школи до ВНЗ немає спільної думки на цю проблему.

Якщо за складністю виконання штрихи на різних духових інструментах мають свою природу і свої особливості, то за характером звучання вони повинні бути дуже близькими при грі на дерев'яних духових інструментах, а що стосується мідних духових інструментів – то практично однаковими [1, 24].

Диригент духового оркестру змушений у процесі репетиційної роботи з групами однорідних, а тим більше фактурних груп, шукати шляхи усунення розбіжностей у розумінні та практичному виконанні штрихів при грі на різних духових інструментах.[2, 7].

Останнім часом конструкції духових інструментів стали більш удосконаленими і це позитивно впливає на якість інтонування при грі. І все ж окремі нестройні звуки духових інструментів зустрічаються на практиці.

Засоби для виправлення окремих звуків можна поділити на дві групи. До першої відносяться засоби механічного порядку, пов'язані з приведенням до порядку інструменту ще до безпосередньої гри на ньому. Сюди можна віднести: оптимальне настроювання інструменту для гри, вірний підбір мундштука, мундштучних трубок і тростин, додаткове вистроювання окремих звуків за допомогою звукових отворів або зміни висоти подушечки і т. ін.

Другу групу складають засоби, до яких виконавець звертається у процесі самої гри, наприклад: зміна положення губного апарату, інтенсивності дихання, застосування різноманітної допоміжної аплікатури.

Оптимальне настроювання інструменту перед грою є однією з найважливіших умов правильного інтонування в процесі гри. Важливе значення для настроювання всіх дерев'яних інструментів має правильний вибір мундштука, бочонка, мундштучних трубок і тростин. Так, наприклад, діаметр внутрішнього каналу мундштука кларнета або саксофона повинен точно відповідати каналу бочонка кларнета або мундштучної

трубки саксофона, бо невідповідність між вказаними частинами завжди викликає інтонаційну неточність окремих звуків. Форми тростини і якість очерету, з якого вони виготовлені, також можуть впливати на стройність звуків. Як правило, більш “легкі” тростини гобоя, фагота, кларнета і саксофона знижують інтонацію верхніх звуків, а більші “важкі” тростини – підвищують.

Значний вплив на настроювання окремих звуків дерев’яних духових інструментів має правильна величина діаметру звукових отворів і вірне розташування подушечок на клапанах: збільшений діаметр звукового отвору сприяє підвищенню звуку, а зменшений – його пониженню. Більш високе положення подушечки над звуковим отвором сприяє підвищенню звуку, більш низьке – його пониженню.

Знаючи ці закономірності, виконавці можуть підстроїти окремі нестройні звуки своїх інструментів.

Для виконавців на мідних духових інструментах вірна і оптимальна настройка інструмента полягає в наступному: при настроюванні труби “ключовими” звуками, які потребують інтонаційного виправлення є третій, п’ятий і шостий звуки. Для необхідного пониження третього і шостого звуків, виконавець повинен розсунути крон загального строю, а для часткового підвищення п’ятого – застосувати допоміжну аплікатуру.

При настроюванні тромбона, головну увагу слід приділити точності інтонації звуків першої позиції, особливо звукам сі бемоль і фа малої октави, а також ре – першої. Якщо вказані звуки вистроєно вірно, то інтонаційна точність звуків, що беруться на інших позиціях буде в основному збережена.

Слід звернути увагу ще на одну практичну закономірність, яку не завжди враховують. Суть її полягає в тому, що при значному висуненні крона загального строю при настроюванні валторни, тенора, баритона і туби слід висувати на відповідні відстані і всі інші крони. Це необхідно для збереження пропорційного співвідношення між загальною довжиною всіх каналів голосової машинки вказаних інструментів.

Розглянемо нижче другу групу засобів, якими виконавці на духових інструментах повинні користуватися для уточнення інтонації в процесі самої гри в оркестровому колективі.

Передусім слід вказати на зміни положення губного апарату. З практики виконавства на духових інструментах відомо, що за допомогою губного апарату і його взаємодії з цівкою повітря, що видихається, музикант може у відомих межах змінювати висоту кожного звука. При грі на флейті для часткового пониження звуку виконавець за допомогою губ змінює напрям цівки повітря, посилаючи його в глиб лабіального отвору. У цьому випадку він повинен трохи повернути головку інструменту до себе. Для деякого підвищення звуку флейтисти звертаються до дії губ і дихання зворотного напрямку. Головку флейти вони ледь повертають від себе і направляють потік повітря ближче до верхнього отвору.

При грі на інструментах з тростиною (гобой, кларнет, фагот та інші) деяке підвищення звуків забезпечується більш тісним притисненням губ до тростини і збільшенням інтенсивності дихання. Для пониження – навпаки.

При грі на мідних духових інструментах часткова зміна висоти звуків, як і в язичкових, потребує відповідної зміни напруження губ і дихання.

При значному підвищенні інтонації звуку або її пониженні застосовується допоміжна аплікатура. Закономірність у даному випадку така: чим більша кількість вентилів бере участь у даній аплікатурній комбінації, тим вища буде інтонація звуку, що видобувається і навпаки [3, 82].

При грі на дерев’яних духових інструментах допоміжна аплікатура використовується двома способами: за допомогою зміни однієї аплікатурної комбінації іншою, істотно відмінної від основної, і, за допомогою часткового додавання до основної аплікатурної комбінації додаткових звукових отворів або клапанів.

Які практичні особливості настроювання духових інструментів у класі по спеціальному чи у складі духового оркестру? Це питання дуже важливе, тому що “ахіллесовою п’ятою” багатьох з них залишається невисокий рівень інтонування в процесі гри.

Причин тут багато і носять вони дуже різноманітний характер. Це і невисока якість духових інструментів і низька вимогливість викладача до інтонування студента, а також неправильна методика настроювання перед грою. Перш за все необхідно враховувати температурні умови, стан виконавського апарату виконавця, якість музичних інструментів, тощо. Відомо, наприклад, що духові інструменти (туба, баритон, тромбон, фагот, саксофон) довше зігріваються і значно повільніше охолоджуються, ніж інструменти менших розмірів.

Звідси зрозуміло, що трубачу і тубісту, або флейтисту і фаготисту перед настроюванням необхідно затратити різну кількість часу для зігрівання свого інструменту.

Попереднє розігрівання на інструменті є обов’язковим перед його настроюванням, тому що губний апарат виконавця також потребує відповідного “настроювання”. Не “зігрівши” м’язи губ, не зробивши відповідну “вентиляцію” свого дихального апарату, музикант-духовик не зможе здійснити високоякісний звук, який повинен стати еталоном при настроюванні.

Музична практика показує, що першою умовою для розвитку і вдосконалення є вміння виконавця постійно слухати і аналізувати свою гру, доповнюючи її аналізом гри своїх товаришів. Тільки привчивши себе постійно і уважно вслухатися в музичне виконання, контролювати своїм слухом висоту звуку, динаміку, тембр, інтонаційну точність і виразність, музикант зможе розраховувати на успіх у цій складній справі.

Виховання оркестрового музиканта – викладання музичних знань, навчання спеціальним навичкам і прийомам, робота по розвитку виконавської техніки, розширення музично-естетичного світогляду – важливий,

складний і тривалий педагогічний процес. Від педагога зі спеціального інструменту залежить, наскільки повно будуть розкриті і розвинуті здібності студента. Конкретні педагогічні методи, прийоми, форми виховання і навчання дуже різноманітні, але разом з тим, розумна вимогливість викладача у поєднанні з професійними навичками студента буде запорукою підвищення якості підготовки музиканта-духовика до його оркестрової діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Терлецький М. Методика навчання гри на духових інструментах (навчальний посібник). – Рівне: Перспектива, 1994. – 164 с.
2. Терлецький М. Методика роботи з духовим оркестром (навчальний посібник) . – Рівне: Перспектива, 2000. – 153 с.
3. Болотин С. Методика преподавания игры на трубе в музыкальной школе. – Л.: Музыка, 1980. – 132 с.
4. Бруно В. О музыке и музицировании // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып I. – М., 1962. – С. 62-86.
5. Докшицер Т. Штрихи трубача // Методика обучения игре на духовых инструментах // Сборник статей. – Вып.IV. – М.:Музыка, 1976. – С. 43-57

Резюме. Оркестровая деятельность музыканта-духовика существенно отличается от сольного исполнительства, она требует значительных усилий, дополнительных знаний, умений и соответствующих навыков. Автор статьи, детально анализирует пути повышения качества мастерства владения инструментом во время проведения преподавателем урока по спец инструменту в сопровождении фортепиано.

Обучение специальным навыкам, приёмам, расширение музыкально-эстетического мировоззрения даст возможность значительно улучшить качество подготовки музыканта-духовика к его оркестровой деятельности.

Ключевые слова: оркестровое исполнительство, знание, музыкальная педагогическая деятельность.

Summary. In contrast to solo performance the orchestral activity requires from a musician of wind-instrument playing some additional efforts as well as appropriate knowledge, skills and abilities. The author of the article thoroughly examines the ways of improving the mastery of instrument playing during his lesson in special instrument accompanied by the piano.

Obtaining of special skills and methods, broadening of musical and aesthetic outlook afford the opportunity to improve considerably the quality of a wind-instrument musician training for his orchestral activity.

Key words: orchestral performing, knowledge, musical pedagogical activity.

Одержано редакцією 06.02.2004.

УДК : 378Л.М.ФЕДОРЯК

РАЗВИТИЕ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ АКТИВНОСТИ СТУДЕНТОВ В УСЛОВИЯХ ПРИМЕНЕНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Резюме. У статті розглядається проблема розвитку пізнавальної активності студентів, обґрунтовується її актуальність. Розкриті теоретичні та практичні можливості вирішення данної проблеми в умовах використання інформаційних технологій.

Ключеві слова: інформаційні технології, пізнавальна активність.

Современная эпоха – эпоха стремительных преобразований во всех сферах жизни. Такая интенсивная социальная мобильность требует от человека постоянного переосмысления меняющейся реальности. Изменения в мире требуют изменений и в системе образования: ускорение темпов развития общества повлекло за собой расширение возможностей политического и социального выбора, что вызывает необходимость повышения уровня готовности граждан к такому выбору. В связи с этим нужны образованные, компетентные, профессионально - сориентированные люди, способные самостоятельно принимать решения, нести ответственность за результаты своей деятельности. Поэтому сегодня уже недостаточно выработать у студента адаптационные умения, способы адаптации к изменяющейся среде и достижениям информационно-технического мира. Это должно входить в образовательные ориентиры, но не являться главным. Базовые модели образования должны быть ориентированы на развитие у студента само- и жизнетворчества.

В соответствии с этими требованиями можно наметить следующие подходы к формам и методам их реализации в учебно-воспитательном процессе: использование исследовательского метода, проблемный подход к изучаемому материалу, его связь с жизнью, диалоговый характер изучения материала, совместный поиск решения учебных задач преподавателем и студентами, тесная связь обучения с непосредственными жизненными потребностями, интересами и опытом студентов. Вследствие чего значимость изучаемых проблем для них будет являться существенным дидактическим требованием к формированию познавательной активности.

Латинскому слову «actualis» в русском языке соответствует эквивалент «деятельный», хотя понятия «активность» и «деятельность» не являются тождественными друг другу.

ЗМІСТ

1. <i>Сіончук О.В.</i> Прогресивні освітянські ідеї XVII-XVIII століття в Києво-Могилянській академії.....	3
2. <i>Гордії Н.М.</i> Історичний погляд на дитячу літературу в педагогічній журналістиці другої половини XIX-початку XX століття	6
3. <i>Омельчук В.В.</i> Освітні ініціативи Тадеуша Чацького	9
4. <i>Тютюнник Л.І.</i> Теоретичні засади українознавчої роботи з дітьми	11
5. <i>Бондарик М.В.</i> За традиціями рідного краю	15
6. <i>Іванова Л.І.</i> Аналітико-синтетична діяльність молодших школярів на уроках читання	17
7. <i>Шутяк В. Г. , Шутяк О. Ф.</i> Інтеграція змісту навчального матеріалу в початкових класах	21
8. <i>Гоголь Н.В.</i> Емоційно-оцінна діяльність молодших школярів на уроках читання.....	25
9. <i>Хом'як І.М.</i> Методика експериментального навчання орфографії	30
10. <i>Антончук О.М.</i> Дидактичні основи вправ з орфографії у 5-7 класах.....	35
11. <i>Хоронджевський О.М.</i> Формування гігієнічної культури у школярів основної школи в процесі трудового навчання – запорука профілактики професійних захворювань	38
12. <i>Ващук О.В.</i> Система навчальних задач обробки табличної інформації при вивченні мови програмування Паскаль	41
13. <i>Корейчук М.П.</i> Педагогічні умови організації і керівництва шкільним інструментальним ансамблем.....	47
14. <i>Климчик Т.В.</i> Народно-пісенна творчість як засіб формування морально-духовних цінностей учнів на заняттях хорового колективу.....	50
15. <i>Бех М.І.</i> Спільна діяльність школи та вузу як педагогічна система формування у старшокласників образу Я-професіонал	52
16. <i>Перебудова В.І.</i> Активізація самостійної роботи майбутніх учителів трудового навчання при вивченні дисципліни „Основи стандартизації та управління якістю”.....	55
17. <i>Загородня Л.П.</i> Застосування методів активізації навчальної діяльності у процесі професійної підготовки майбутнього вихователя.....	58
18. <i>Янцур М.С.</i> Тестовий контроль рівня методичної і профорієнтаційної підготовки майбутніх учителів трудового навчання	60
19. <i>Голіяд І.С.</i> Дидактичний аналіз методичного забезпечення курсу креслення в закладах освіти України. 66	
20. <i>Кирильчук Ю.В.</i> Дослідження ефективності педагогічних ігор у підготовці вчителів креслення	71
21. <i>Козяр М.М.</i> Педагогічні аспекти застосування сучасних інноваційних технологій в графічній підготовці студентів	75
22. <i>Сингаївський Д.В.</i> Формування технічного стилю мислення шляхом забезпечення раціональної послідовності використання в педагогічному процесі навчальних творчих технічних задач	78
23. <i>Жигір В.І.</i> Проблеми організації педагогічної практики студентів	83
24. <i>Пальчевський С.</i> Сугестологічна майстерність соціального педагога	87
25. <i>Джура О.Ф.</i> Новизна педагогічної концепції Б.Л. Яворського через організуючі принципи концепції музичного твору	90
26. <i>Буцяк В.І.</i> Мотиваційно-спонукальний компонент стилевідповідної підготовки студентів-піаністів	94
27. <i>Турко Н.Є.</i> Використання інноваційних методів „Шкіл гри на бандурі” в підготовці вчителів музики	97
28. <i>Самалюк І.Й.</i> До питання про формування поліфонічного мислення студентів-баяністів	99
29. <i>Останчук М.М.</i> Про розробку спецкурсу „Українська фортепіанна культура XVII-XX століть” для студентів музичних факультетів вищих навчальних закладів	102
30. <i>Ярмак Т.М.</i> До проблеми формування в класі фортепіано навичок виконання поліфонічних творів Й.С. Баха	105
31. <i>Терлецький М.М.</i> Шляхи підвищення якості підготовки музиканта-духовика до його оркестрової діяльності	109
32. <i>Федоряк Л.М.</i> Развитие познавательной активности студентов в условиях применения современных информационных технологий	113
33. <i>Рябокони О.</i> Оптимізація неперервної іншомовної самопідготовки менеджерів зовнішньо економічної діяльності як актуальна проблема лінгводидактичної теорії і практики.....	116
34. <i>Коломієць М.Б.</i> Престиж професії вчителя в сучасних умовах	121
35. <i>Харламенко В.Б.</i> Використання вчителями трудового навчання освітніх технологій – основа для розвитку творчої особистості учня.	124
Відомості про авторів	128

Наукове видання

Оновлення змісту, форм та методів навчання і виховання в
закладах освіти

Збірник наукових праць

НАУКОВІ ЗАПИСКИ РІВНЕНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Випуск 28

Заснований у 1996 р.

Відповідальний за підготовку збірника до видання Янцур М.С.

Технічний редактор Курченко Н.Б.

Комп'ютерна верстка Хомяк О.Л.

Здано до набору 20.04.2004 р. Підписано до друку 30.04.2004 р.
Формат 60x84 1/8. Папір офсетний № 1. Гарнітура Times New Roman. Друк різнографічний.
Ум. друк. арк. 19,75. Обл. вид. арк. 20,05. Замовлення № 32/1. Наклад 120.

Адреса редакції: 33028 м. Рівне, вул. Остафова, 31
Рівненський державний гуманітарний університет, кафедра професійної педагогіки і трудової підготовки (к. 98,
тел. 22-11-18)

Віддруковано в редакційно-видавничому відділі
Рівненського державного гуманітарного університету
33028 м. Рівне, вул. С.Бандери, 12, тел. 26-48-83

О – 59 **Оновлення змісту, форм та методів навчання і виховання в закладах
освіти: Збірник наукових праць. Наукові записки Рівненського
державного гуманітарного університету. Випуск 28. — Рівне: РДГУ, 2004.
— 132 с.**

ISBN 966 — 7281 — 07 — 9.

Збірник наукових праць містить статті з актуальних проблем теорії педагогіки, дидактики, історії педагогіки, методики навчання, виховання, розвитку, трудової та графічної підготовки і профорієнтації дітей та учнівської молоді в закладах освіти.

Опубліковані матеріали можуть бути корисними для науковців, практичних психологів, вихователів, учителів, викладачів та студентів вищих педагогічних навчальних закладів.

УДК: 37: 371: 372: 373: 374: 376: 378: 379

ББК 74.20