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 27

Заснований в 1996 році

Рівне – 2003

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 27. — Рівне: РДГУ, 2003. — 144 с.

Збірник наукових праць містить статті з актуальних проблем теорії педагогіки, психології, 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:
Янцур 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 – кандидат 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);
Малафіїк Іван Васильович – кандидат педагогічних наук, професор, член-кореспондент АПСН (Рівненський державний гуманітарний університет);
Мітюров 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 – кандидат 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 №3 від 31.10.2003 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 — 8.

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2003

Все життя і педагогічна діяльність В.О.Сухомлинського є взірцем педагогічної культури Людини, яка віддала дітям всю силу свого розуму та щиру любов свого серця.

З метою формування дидактичної культури в умовах педагогічного коледжу, ми намагаємося аналізувати дидактичні аспекти педагогічної культури у творах В.О. Сухомлинського на лекційних, практичних та семінарських заняттях з педагогіки, зокрема, розглядаючи такі питання : "Розумове виховання та його завдання", "Двосторонній характер процесу навчання", "Мотиви навчання", "Етапи засвоєння знань", "Призначення і структура діяльності вчителя в навчальному процесі", "Використання словесних методів навчання на уроках в початковій школі", " В.О. Сухомлинський про вимоги до уроку".

Використовуючи педагогічну спадщину В.О. Сухомлинського на заняттях з педагогіки, можемо зробити висновок, що дидактичні аспекти педагогічної культури є хорошим підґрунтям для формування компонентів дидактичної культури учителя, а саме : психолого-педагогічних знань майбутніх педагогів; професійних умінь і навичок; педагогічного мислення; педагогічних здібностей; педагогічної техніки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник. – К: Либідь, 1997. – 376 с.
2. Савченко О.Я. Дидактика початкової школи: Підручник для студентів педагогічних факультетів. – К.: Генеза, 2002. – 368 с.
3. Сухомлинський В.О. Наша "скрипка" // Рад.освіта. – 21 травня 1966.
4. Сухомлинський В.О. Проблеми виховання всебічно розвиненої особистості. – Вибрані твори : У 5 т. Т.1. – К.: Рад.шк., 1976. – С.62-192
5. Сухомлинський В.О. Сто порад учителеві. – Вибрані твори: У 5 т.Т.2. – К.: Рад.шк., 1976. – С.419-655.
6. Сухомлинський В.О. Серце віддаю дітям. – Вибрані твори: У 5т. Т.3. – К.: Рад.шк., 1976. – С.9 – 278.
7. Сухомлинський В.О. Слово до учнів. – Вибрані твори: У 5 т. Т.5. – К.: Рад.шк., 1976. – С. 609 – 613.

Одержано редакцією 08.10.2003.

УДК: 378. (787).41

М.Терлецький. Т.Ярмак,

Фортепіано і його роль у процесі розвитку диригента духового оркестру

Навчання гри на фортепіано займає значне місце у музичному вихованні та навчанні студента, майбутнього диригента духового оркестру.

Знайти оптимальне вирішення проблеми розвитку навчання у класі фортепіано, відповідно, сприяти вирішенню проблеми всієї музично-педагогічної практики.

Над цією проблемою працювали Т.Нейгауз, Л.Баренбойм, С.Савинський, О.Алексєєв, А.Щапов та багато інших видатних музикознавців, дослідницькі праці яких, були спрямовані на підготовку піаніста-професіонала.

Дана стаття розкриває інший аспект проблеми навчання гри на фортепіано. Питання, які вона піднімає, звернені до іншого контингенту студентів-музикознавців, а саме: майбутніх диригентів духового оркестру. Тому автори статті ставлять своїм головним завданням розкрити роль та значення навчання гри на фортепіано в процесі підготовки диригентів духового оркестру.

Мета роботи – на основі аналізу літературних та архівних джерел, а також власного педагогічного досвіду відтворити та систематизувати теоретичні засади підготовки майбутніх професійних диригентів духового оркестру в класі загальних фортепіано.

Об'єктом дослідження є навчальний процес розвитку студентів спеціалізації "Оркестрові духові та ударні інструменти" за спеціальністю 7.020205 у класі загального фортепіано.

Музичний розвиток диригента може мати місце при різних видах музичної діяльності, наприклад, при систематичному прослуховуванні оркестрової партитури (платівки, касетні записи, диски), сольфеджуванні, сприйнятті її внутрішнім слухом і т. ін. В той же час практика засвідчує: процес розвитку диригента відбувається особливо ефективно у тих випадках, коли він практично (а не абстрактно), власноруч, працює над музичним матеріалом. У нього немає іншого вибору, як оволодіти навичками гри на фортепіано. У чому специфічна перевага фортепіано над іншими музичними інструментами? Що заставляє стверджувати про його більший потенціал по відношенню до музичного розвитку ? Відповідь на ці питання полягає в тому, що фортепіано, на відміну від більшості музичних інструментів є інструментом більш доступним для широкого кола та музикантів, який дає можливість втілити у реальне звучання складні звукові ситуації, відтворити на практиці невичерпні комбінації і поєднання звуків. Величезні виразово-технічні можливості цього інструменту ("оркестром в мініатюрі" називали його Шуман, Ліст та ін.) дозволяють виконувати на ньому з достатньою художньою достовірністю, музику любого виду, жанру, стилю, – від невеличкої вокальної або інструментальної п'єси до монументальної партитури. Для тих, хто володіє фортепіано, доступне для особистого й безпосереднього ознайомлення все без винятку у світі музики. Оволодіння фортепіано дає можливість для апробації у власній виконавській практиці любого музичного матеріалу, звукової концепції. Це стосується

диригента духового оркестру у процесі пізнавальної діяльності, щодо ознайомлення з маловідомою йому партитурою, та при виборі фортепіанного твору для інструментування його на відповідний склад духового оркестру і т. ін.

Тут дає про себе знати одна із закономірностей психологічного порядку, в силу якої реальна "предметна дія", здатна швидко засвоїти музичний матеріал, який вивчається й веде до значної інтенсифікації процесів внутрішнього розвитку. Педагогічна психологія вказує, що підкріплення інтелектуальних дій пов'язаних із практичним відтворенням нотного матеріалу засобами власноручної практики, є найбільш придатними. З подібною думкою можна зустрітися і в працях відомих музикознавців: "Кращий спосіб зрозуміти й засвоїти якесь явище – це відтворити його " – писав С.І.Савшинський, відомий піаніст і музикознавець [8, 28].

З точки зору музикознавців, успіх формування музичної свідомості у більшій мірі визначається «активністю праці у відтворенні музики», яка прямо пов'язана з відчуттям «з середини матеріалу, яким оперує музика». Як не важко здогадатися, мова йде якраз про виконавські практичні дії. «… Ті, хто маніпулюють роздумуючи, знаходять більше, ніж ті, хто роздумує не маніпулюючи, – поділяє і проповідує цю дидактичну ідею відома французька піаністка і педагог М.Лонг, цитуючи слова свого співвітчизника – вченого-медика Т'єрі де Мартеля.

Заслуга фортепіано у музичному вихованні і навчанні не вичерпується тим, що його клавіатура дозволяє відтворити (тим самим пізнати, вивчити, засвоїти) всяку музику: оперно-симфонічну, камерно-інструментальну, вокально-хорову, джазову і т. ін.

"Значна перевага фортепіанної літератури над літературою любого іншого сольного інструменту, наскільки мені відомо, ніколи не заперечувалася", – говорив один з видатних піаністів XX ст. І.Гофман, підкреслюючи, що зрівнятись у цьому відношенні з фортепіано може тільки оркестр [4, 46].

Однак недостатньо однієї тільки констатації придатних можливостей фортепіанної педагогіки для всебічного та інтенсивного розвитку диригента. Суть у тому, щоб використовувати ці можливості, розкрити їх з вичерпною повнотою.

Загальномузичний розвиток диригента – багатогранний, діалектично складний процес. Одна з важливих його сторін пов'язана з розвитком комплексу спеціальних здібностей (музичний слух, відчуття музичного ритму, музична пам'ять). Але, розвиток диригента не зводиться лише до виявлення і кристалізації у процесі навчання його спеціальних здібностей. Не менш значними у плані загальномузичного розвитку є і ті метаморфози, внутрішні відчуття, які здійснюються у сфері професійного мислення, художньої свідомості студента. Якими представляються процеси музичного розвитку у цьому специфічному ракурсі, у чому проявляється тут їх природа і основні закономірності ? Яка у даному контексті роль і значення навчання гри на такому універсальному інструменті, як фортепіано ?

Мислення – суть знання в дії – цим універсальним положенням, справедливим стосовно до художньо-образного мислення так само як і до наукового, чітко визначається роль кількісного фактора у надбанні знань взагалі і музичного зокрема.

У процесі навчання гри на музичному духовому чи ударному інструменті створюються оптимальні умови для систематичного поповнення багажу знань студента, отримання ним широкої різнохарактерної інформації. Значно більші у цьому відношенні можливості фортепіанної педагогіки, яка дозволяє студенту зіткнутися з репертуаром, особливим за своїм змістом, універсальним і значним. Тут і закладена потенційна цінність пізнавальної особливості фортепіанної творчості. Студент має можливість ознайомитися з більшою кількістю й різноманітністю звукових явищ, ніж на уроці зі спецінструменту. Пізнавальні ресурси фортепіанного музикування не вичерпуються фортепіанним репертуаром, який вивчається на уроці.

Різноплановий потік знань про музику не просто дає поштовх тому чи іншому внутрішньому змісту, але і піднімає мислення на більш якісно високий рівень.

Фортепіано – той інструмент , який дозволяє наочно вивчити і практично засвоїти гармонію. Вивчаючи курс гармонії, велика увага приділяється транспонуванню – письмовому і за фортепіано. Тому курс гармонії, не кажучи вже про значну роль, яку він відіграє у вихованні загальної музичної культури студента, надає цій дисципліні пряму і безпосередню допомогу у розвитку навичок читання нот з листа і транспонування.

Крім того визначається глибокий взаємозв'язок між загальним курсом фортепіано і сольфеджіо. Чудовий засіб для відпрацьовування навичок "слухати очима" – сольмізація, а записуючи дво-триголосий диктант, студент вчиться внутрішньо відчувати нескладну партитуру. Вміння зіграти напам'ять щойно написаний диктант – буде засвідчувати про достатній розвиток музичних здібностей студента.

Значна роль фортепіано і в курсах поліфонії, аналізу музичних творів, історії музики, оркестрової літератури, читання оркестрових партитур, інструментування. Ось перелік тих навчальних дисциплін, глибоко пізнати які, без оволодіння цим універсальним інструментом, неможливо.

Вимоги до студента-духовика при засвоєнні фортепіанного і профілюючого розділів навчальних дисциплін, націлені в кінцевому результаті на виховання самостійної роботи майбутнього спеціаліста.

Необхідно нагадати також і про те, яке значення мають для професійного диригента навички читання нот з листа (фортепіано, оркестрова партитура і т. ін.).

Однією з головних умов, які забезпечують вірний процес читання нот з листа полягає у випередженні (баченні, сприйманні) того нотного матеріалу, який грається на даний момент. Мається на увазі явище, якому дала чітку характеристику М.М.Баринова, як “розвідка очима” [2, 36]. У загальних рисах схема цього процесу така: той, хто читає, окидає оком відповідний відрізок музичного тексту (“дивиться вперед”); побачивши ноти, він одночасно трансформує їх за допомогою внутрішнього слуху в адекватну звукову картину; потім, користуючись більш-менш відрегульованою системою слухоклавіатурних зв’язків, втілює елементи цієї картини у відповідний рух, натискаючи відповідні клавіші інструменту. Так розшифровується відома формула: “бачу – чую – граю”. Слід зауважити при цьому наступне: чим більше розвинутий у музиканта внутрішній слух, тим все далі він “заглядає” вперед при грі, тим об’ємніше сприймаються ним “дози” нотного тексту, тим яснішими і більш конкретними є його внутрішньо-слухові уявлення звуковисотних, ритмічних і тембрових компонентів музичної мови.

У людей, які мають добре розвинутий музичний слух, – пише Б.М.Теплов у книзі “Психологія музичних здібностей”, – має місце безпосереднє “слухання очима” перетворення зорового сприйняття нотного тексту у зорово-слухове сприйняття. Внутрішній слух досвідченого музиканта характерний не тільки яскравістю музично-слухових уявлень, але і своєрідним “сплавом” цих уявлень із зримими образами нотного тесту. І коли такий “сплав” утворився, людина набуває здатності “чути” ноти, які вона читає очима. [9, 147]

Попередній перегляд очима і ознайомлення з новим музичним матеріалом звільняє на деякий час музиканта від ігрових дій, дає йому можливість повністю сконцентруватися на змісті музики, її формі і будові, її інтонаційних, гармонічних і ритмічних властивостях. Читання нотного тексту “про себе” виробляє відповідне внутрішнє музично-слухове уявлення, яке буде служити у подальшому надійною опорою при грі. Практикою доведено, що вслід за попереднім переглядом твору очима він читається за інструментом значно легше й точніше; помітно зменшується кількість помилок, виконання робиться більш вільним, впевненим, художньо переконливим.

У процесі розвитку диригента духового оркестру значне місце повинно відводитися навичкам засвоєння гармонічного слуху. Гармонічним слухом називають музичний слух, який проявляється по відношенню до звуків різної висоти у їх одночасному звучанні. Розвинутий гармонічний слух більш значимий у порівнянні з мелодичним слухом. Дуже часто розвиток гармонічного слуху спізнюється у часі. “Гармонічний слух у своєму розвитку може надто відставати від мелодичного слуху”, – зауважував Б.М.Теплов. Дійсно, студенти вільно сприймають одноголосся, в той же час мають труднощі зі слуховою орієнтацією багатоголосся. Практика роботи зі студентами дозволяє зробити висновок про те, що гармонічний слух не формується сам по собі, а вимагає відповідної праці.

Цей процес з успіхом здійснюється при фортепіанних заняттях. Як зазначалося вище, уже сама можливість власноруч відтворювати багатоголосся, конструювати на клавіатурі багатоелементну акордову вертикаль засвідчує про особливі умови, в яких розвивається музичний слух при грі на фортепіано. Що стосується можливостей фортепіано до багатоскладового, вертикально-розміщеного співзвуччя, то вони практично невичерпні: врахуємо у даному випадку значні ресурси педалізації, які дозволяють піаністу виходити за межі десятизвуччя.

Яким ми собі уявляємо механізм формування розвитку гармонічного слуху в процесі навчання гри на фортепіано? Згідно концепції відомого музиканта-теоретика Ю.Тюліна, яка поділяється багатьма музикознавцями “у гармонічному сприйнятті є два моменти: сприйняття ладових функцій акордів і сприйняття характеру звучання вертикалі”. В обох випадках ми говоримо про поняття “гармонічний слух”.

Виходячи з того, що основні “фундаментальні” формули акордів широко представлені у репертуарі композиторів класиків XIX-XX ст., тому є всі умови стверджувати, що вивчення цього репертуару і веде до засвоєння слуховим аналізом студента всіх важливих типів і різновидностей акордових структур. Врахуємо при цьому специфіку роботи над фортепіанним репертуаром: з ним не тільки знайомляться, але і намагаються добре засвоїти: його багато разів, впродовж тривалого часу повторюють. З психолого-педагогічних досліджень відомо, що відповідним чином організоване повторення призводить до утворення відповідного уявлення про акордові формули. Так формується у процесі гри на фортепіано гармонічний слух. У слухову свідомість музиканта на думку психолога В.Леві, “западають” відповідно акордові звуки, які найбільш часто повторюються, і в корі головного мозку утворюється внутрішня, не обов'язково усвідомлена система правил, яка їх пов’язує…”

Ми зразу впізнаємо характер акорду, його “обличчя” , писала відома угорська дослідниця М.Варро. Кількість знайомого музиканту акордового “обличчя” прямо пропорційна його виконавській і слуховій практиці, об’єму і кількості опрацьованого ним гармонічного матеріалу. Мається на увазі не тільки його кількість, але і якість.

Такий самий процес відбувається і з уявою співзвуччя ладогармонійних функцій. У даному випадку відбуваються вище названі фактори: значна кількість гармонічних послідовностей фортепіанного репертуару і багаторазове їх відтворення у процесі розучування навчально-педагогічної програми. Уважне “приглядання” до тих чи інших функціональних зв’язків, з’єднань, послідовностей і т. ін. “просвіщає і окультивовує” гармонічне вухо музиканта, виховує на конкретному музичному матеріалі специфічне відчуття ладофункціонального

взаємозв'язку співзвуччя, впроваджує у слухову свідомість студента важливі ладофункціональні закономірності.

У музично-педагогічній практиці часто констатується той факт, що гармонічний слух у студентів краще розвивається при грі на фортепіано, ніж у тих студентів, які займаються тільки на духових або ударних інструментах. Напевно, що мова тут іде не тільки про особисті якості, того чи іншого індивіда, але і про специфіку діяльності (у даному випадку фортепіанного музикування), який відкладає свій відбиток на формування та розвиток відповідно слухових здібностей.

Слід зауважити ще про одну особливість, яка допомагає становленню та розвитку гармонічного слуху у процесі навчання. Акцент у даному випадку зміщується до розуміння її першої частини – "фортепіанне", на другу "виконавство". Особливість така: студент – диригент оркестру, інтерпретуючи музичний твір, не просто стикається, а "входить у контакт" з комплексом гармонічних явищ – він безпосередньо реагує на них, що дозволяє глибше засвоїти їх слуховою свідомістю. Емоційні переживання позитивно впливають на кору великих півкуль "виступають у якості джерела їх сили" (І.Павлов). Якість уяви залежить від емоційного стану: чим сильніші пов'язані з цією обставиною емоції, тим уявлення більш повні, яскравіші. Відтворюючи на клавіатурі акордові, тональні послідовності, студент емоційно, з відповідним почуттям реагує на ладогармонічну функціональність, як виразницю образного змісту, що полегшує її засвоєння у слуховій практиці. У цьому полягає специфічна і важлива риса гармонічного слухового уявлення шляхом дидактичних, музично-технічних вправ.

Досягнення якомога більшої глибини і змістовності емоційної реакції на гармонічні явища – центр зосередженості слухо-виховних намагань високоякісної фортепіанної педагогіки. Її кредо: студент повинен у повній мірі відчути експресивну значимість гармонічних метаморфоз, усвідомити їх внутрішній музично-емоційний зміст, активно "пережити" гармонію. Головне для музиканта, пише Л.Маккіннон, "зрозуміти зміст" акордів: "гармонія дає так багато для розуміння музичних зв'язків, що не знаючи її, студент попадає у дуже скрутне становище".

У зв'язку з питанням, яке розглядається, слід зауважити, що робота над гармонічним матеріалом повинна розглядатися у двох напрямках по "вертикалі" і по "горизонталі".

З одного боку, гармонічні явища вивчаються у розвитку, та в динаміці будови цілої музичної концепції. "Мені важливо, щоб студент відчув закономірність гармонічного руху, усвідомив логіку модуляцій, чергування тональностей і т. ін.", – говорив Л.Оборін, – для цього корисним буде уявити собі, а можливо, і грати твір у вигляді "стиснутих" гармонічних формул. Це дозволить краще відчути внутрішній зв'язок гармонії, її гармонічний зміст. В інтересах розвитку гармонічного слуху музиканта, пише Л.Баренбойм, необхідно наполегливо і вперто розвивати цільне відчуття музичної вертикалі.

У процесі гри на фортепіано може бути використано комплекс спеціальних прийомів, уміле використання яких покращить виконання і паралельно активізує гармонічну думку музиканта.

Познайомимося з деякими прийомами, які пройшли відповідну практичну апробацію:

1. Програвання музичного твору у заповільненому темпі, який супроводжується напруженим, інтенсивним вслуханням у всі гармонічні модифікації, чергування – зміни звукових структур. Корисним буде попутній гармонічний аналіз музичного матеріалу.
2. Вибрати з твору гармонічні "екстракти" ("спресовану гармонію") і послідовно, у "ланцюговому" порядку її програти на клавіатурі.
3. Арпеджоване виконання на інструменті нових для студента або відносно складних для нього акордових утворень. Метод дроблення звукових комплексів, спрощуючи і полегшуючи засвоєння їх слуховою свідомістю призводить до того, що у майбутньому ці комплекси без проблем будуть сприйматися студентом одночасно у взятому акорді.

Найбільш активним способом формування розвитку гармонічного слуху є підбір гармонічного супроводу до різних мелодій. Так, у деяких авторитетних навчальних закладах, наприклад, у Паризькій "Вищій музичній школі", диригент, при закінченні навчального процесу, зобов'язаний продемонструвати навички гри з листа цифрованого баса, а також гармонізувати за фортепіано задану мелодію.

Як би там не було, репертуар, який вивчається студентом під керівництвом викладача, не може охопити всю низку тих творів, з якими йому прийдеться працювати у майбутньому.

Нема потреби доводити кожен музичний твір до стадії художньої завершеності. Ескізне розучування музичного твору – одна із своєрідних форм діяльності в арсеналі диригента духового оркестру. Оволодіння матеріалом не доводиться у цьому випадку до завершеності; робота припиняється дещо раніше.

Останнім, заключним моментом цієї роботи служить етап, на якому студент охоплює у загальному і цілому художній образ твору, намагається втілити свій задум у реальне звучання на інструменті. "… Після того, як студент розібрався у тексті, вірно грає нотний матеріал, робота над твором припиняється", – писав Л.О.Баренбойм, визначаючи ескізне розучування, як особливу форму навчальної діяльності.[1, 86]

Прихильниками ескізного засвоєння навчального репертуару виступали багато видатних музикантів-виконавців і педагогів. А.Буасьє, наприклад, писала під враженням зустрічі з молодим Лістом : "він не схвалює досконалого вивчення п'єс, вважаючи, що достатньо вловити загальний характер твору…". Ескізну форму

роботи зі студентами широко використовував професор Московської консерваторії П.Пабст. У своїх спогадах його учениця А.П.Островська говорить: “Пабст не любив довго затримувати студента на одному творі, він давав можливість знайомитися з більшою кількістю п’єс, враховуючи те, що студент зможе сам завершити цю роботу, коли вона йому знадобиться”. Приблизно так працювали К.Кіпп у Москві і Г.Беклеміщев у Києві.

Навчальним репертуаром з фортепіано для ескізної роботи майбутнього диригента можуть послужити власноручне інструментування оперних, симфонічних, камерно-інструментальних, вокальних та джазових творів, запропонованих студенту а також відповідне читання фортепіанних клавірів, читання оркестрових партитур, нотних ілюстрацій з дисципліни “Оркестрова література” і т. ін.

Помітно змінюються в умовах ескізного розучування функції і обов’язки викладача, який керує навчальним процесом. Викладач тут ніби віддаляється від твору, його завдання полягає в тому, щоб намітити кінцеву художню мету цієї роботи, дати їй загальне направлення, підказати студенту найбільш раціональні прийоми і способи його діяльності.

Ескізне засвоєння студентом одних творів повинно бути постійно поряд з творами, які студент виносить на відповідну форму семестрового контролю або концертного виступу; обидві форми навчальної діяльності повністю зможуть реалізувати свої можливості лише у тісному гармонійному поєднанні однієї форми з іншою. Тільки при такій умові можна націлити студента на вирішення пізнавального, музично-виховного завдання у його професійній діяльності.

Аналізуючи роль фортепіано у формуванні диригента, видатний німецький диригент Бруно Вальтер писав: “… для найбільш досконалої підготовки виконання обширного кола завдань диригента необхідно навчитися володіти цим інструментом, його діапазон звучання охоплює всі регістри… Повнота фортепіанного звучання створює придатні умови для оволодіння мистецтвом динаміки. На фортепіано практично здійснимі любі модуляції і контрапунктуючі завдання”. [3, 35]

Курс фортепіано покликаний дати майбутньому диригенту можливість оволодіти цим інструментом в тій мірі, яка б допомогла успішно використовувати його у своїй професійній діяльності, у тому числі і розвитку внутрішнього слуху. Таким чином, задача оволодіння необхідним мінімумом фортепіанних навичок і розвиток внутрішнього слуху не є взаємовиключаючими, бо внутрішній слух не може розвиватися “сам по собі”. Він вимагає постійної корекції з реальними музично-слуховими враженнями.

Якщо диригент, познайомившись з новим твором, відчуває у собі невпевненість перед першою оркестровою репетицією, то необхідно йому знов вернутися до сприйняття окремих художніх деталей засобами фортепіано. Наполеглива і вдумлива робота над тими чи іншими деталями ніби заново “відкриває” виконавцю твір, тому що часто саме значне у художньому образі відкривається за допомогою двох-трьох типових дрібниць”.

Питання про вибір музичних фрагментів для цієї роботи вирішується у кожному окремому випадку по-різному. Іноді, це основні партії, кульмінаційні епізоди, зв’язуючі елементи фактури і т. ін. Тут багато в чому зможе підказати диригенту перша репетиція з оркестром, у процесі якої, задум диригента може змінюватися, на що вкаже реальне оркестрове звучання.

Співвідношення часткового і загального, окремих деталей і цілого, як важливий аспект художнього пізнання, є одним з центральних у виконавській діяльності. Багато чого тут вирішується і на підсвідомому рівні, а також силою таланта диригента. Однак, існує і деяка закономірність: немає потреби “шліфувати” окремі деталі без свідомого уявлення про цілі і підпорядкування їх цілому; з іншого боку, – неможливо домогтися повноцінного засвоєння цілого без проникнення у художні деталі. У вирішенні кожного з цих завдань може допомогти цілеспрямоване використання фортепіано.

Вибір методу щодо музичного ознайомлення з використанням фортепіано залежить не тільки від своєрідності фактури твору, але і від рівня підготовки диригента, його художнього кругозору, особливостей його індивідуальностей.

Важливою проблемою курсу “фортепіано” для кваліфікації “викладач, диригент духового оркестру” є те, що цей курс ведуть викладачі-піаністи, які орієнтовані на роботу тільки у спеціальному класі і під час їх навчання у вищій школі не враховувалися можливості їх подальшої діяльності з іншого профілю. Піаніст, який закінчив вищий навчальний заклад і волею випадку став викладачем загального фортепіано не має уяви про специфіку цієї роботи, не готовий до такої діяльності. З цієї причини вона здається йому не цікавою.

Серйозні труднощі виникають і тому, що застарілі програмні вимоги, не диференційовані, не виявлена специфіка роботи зі студентами того чи іншого профілю навчання. Кількість годин відведена на цю дисципліну зменшується. Більшість викладачів-піаністів, на жаль, не проявляє інтересу до цієї роботи, вважає цей предмет другорядним.

Крім того, труднощі з даної дисципліни виникають ще і від того, що відсутня, як така, методична література: посібники, хрестоматії, і т. ін. Чи не пора об’єднати зусилля, і вивести цю вкрай цікаву і необхідну дисципліну на той рівень, якого вона заслуговує? Реальність сьогодення вимагає виробити відповідну методику, яка б віддзеркалювала специфіку підготовки фахівців різних спеціальностей, зокрема, що стосується загального фортепіано у підготовці диригента духового оркестру.

Таким чином, у роботі з курсу “Загального фортепіано” багато невирішених проблем як методичних,

так і організаційних.

Результат процесу навчання можна буде визнати повноцінним лише у тому випадку, коли буде впевненість у здатності випускників інтерпретувати нові твори, вирішувати нові завдання, бути готовим до самостійного узагальнення отриманих знань і навичок.

Тому автори даної статті, розглядаючи лише деякі аспекти цієї проблеми, хочуть привернути увагу кожного "свідомого" музиканта (викладача і студента), та допомогти їм знайти шляхи в організації та проведенні виваженої музично-педагогічної роботи.

Дана проблема становить цікавий матеріал для дослідження і має перспективу подальших розвідок у даному напрямку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баренбойм Л. Фортепианно-педагогические принципы Ф.М. Блуменфельда. – М.: 1964. – 85с.
2. Баринова М. Воспоминания о Гофмане и Бузоне. – М.: 1964. – 124с.
3. Бруно В. О музыке и музыцировании. В сб. «Исполнительское искусство зарубежных стран», вып. 1. – М.: 1962. – 56с.
4. Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и советы. – М.: 1961. – 130с.
5. Ныркова С. Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей. – М.: «Музыка», 1988. – 164с.
6. Рабинович И. О работе с учениками над музыкальным произведением. В сб. Очерки по методике обучения игре на фортепіано. Вып.1. – М.: 1955. – 66с.
7. Рафалович О. Транспонирование в классе фортепиано. – Л.: 1963. – 58с.
8. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: 1964. – 87с.
9. Теплов Б. О психологии музыкального восприятия. – М.: 1972. – 184с.
10. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано. – М: «Просвещение», 1984. – 173с.

Одержано редакцією 05.09.2003.

УДК: 37.011.31: 372.461 **М.В. ВАКУЛЬЧУК, Н.Г. ШОЛУДЬКО**

В.О.Сухомлинський про мистецтво слова педагога

Однією з найголовніших умов формування демократичного суспільства в незалежній Україні є виховання національно свідомих громадян – громадян, які усвідомлюють себе часткою нації, пишаються національними традиціями та плекають їх. Найперша ж умова існування нації – це мова.

Рідне слово є важливим засобом виховання людини. Відомий український педагог В.О.Сухомлинський писав : "Мова – це віконця, через які дитина бачить світ". Видатний учитель вважав, що мова є складовою духовної культури дитини та її культури мови зокрема : "Багата мова – багатий духовний світ, розвинуте почуття краси слова – висока моральна культура. Убогість слова – це убогість думки, а убогість думки веде до моральної, інтелектуальної, емоційної, естетичної товстошкірості" [1, 507].

Педагогічний талант видатного українського вченого, теоретика і практика-просвітителя, майстра живого слова, творця унікальної "Школи радості", "Школи під блакитним небом", "Школи мислення" втілився у багатьох аспектах, а головне – в унікальній педагогічній творчій спадщині де важливе місце відведене слову.

У формуванні духовного обличчя людини велику роль відіграють поведінка, взаємини у колективі, праця. Але найважливішим засобом впливу на душу є слово. "В руках вихователя слово – такий же могутній засіб, як музичний інструмент в руках музиканта, як фарби в руках живописця, як різець і мармур в руках скульптора. Як без скрипки немає музики, без фарби і пензля – живопису, без мармуру і різця – скульптури, так без живого, трепетного, хвилюючого слова немає школи, педагогіки" [2, 160].

Вагомою гранню педагогічного таланту В.О.Сухомлинського є концепція виховання творчої особистості людини засобами живого переконуючого слова вчителя, який у слові виявляє себе, свою культуру, свою моральність, своє ставлення до виховання – як людина, яка діє словом. Учень і вчитель – основні суб'єкти шкільної освіти, які взаємодіють на рівні слова, за допомогою слова, через слово : "Слово вчителя – як інструмент впливу на думку вихованця, нічим не замінити. Мистецтво виховання включає насамперед мистецтво говорити, звертатися до людського серця" [3, 321].

Живе, переконуюче слово педагога-вихователя має глибокі корені у світовій культурі. Зокрема наставники давніх філософських, риторичних поетичних шкіл Давньої Греції, Давнього Риму виховували почуття людської гідності у своїх вихованців через виховання почуття високого громадянського обов'язку перед суспільством за передачу могутнього інструменту впливу на розум, душу, волю людей. Їхнім моральним постулатом було славнозвісне : "Не зашкодь!".

Учитель в античні часи стояв поруч з філософом – любомудром, оратором – златоустом, божественним поетом, пророком – віщуном, був провісником правди, служив істині, добру, красі, вмів сам і вчив учнів тлумачити текст, блискуче володів ораторським мистецтвом захисника істини, майстерно враховував заперечення опонента, чітко пояснював свою точку зору, володів сократівським методом запитань і відповідей,

ЗМІСТ

1. Сосницька Н.Л. Нова методологія та нова організація науки: співвідношення історії та сучасності 3
2. Малафіїк І.В. Система знань як результат суб'єкт-об'єктної взаємодії 6
3. Поніманська Т.І. Розвивальне середовище як засіб гуманізації педагогічного процессу 12
4. Свердлова Т.Г. Гуманістичні тенденції в системі освіти Японії: історія та сучасний стан 15
5. Горопаха Н.М. Книга як засіб освіти у дошкільній дидактиці 21
6. Янцур Л.А., Онищук І.А. Проблема інтересу до мистецької діяльності та його особливості у старших дошкільників 24
7. Самсонюк Н.Ф. Проблема дитинства в курсі психолого-педагогічних дисциплін 27
8. Маліновська Н.В. Проблеми сенсорного розвитку і виховання дітей у педагогічній спадщині С.Ф. Русової 29
9. Трусова О.Л. Ігри-драматизації як засіб формування техніки спілкування старших дошкільників 32
10. Козлюк О.А. Формування гуманістичної спрямованості спілкування дітей старшого дошкільного віку 34
11. Глінчук Ю.О. Особливості спілкування дітей старшого дошкільного та молодшого шкільного віку в умовах кардіоревматологічного санаторію 37
12. Меналюк Г.Ф. Особливості спілкування вихователя і дітей в процесі формування елементарних математичних уявлень 39
13. Гуцан Л.А. Виховання в учнів молодшого шкільного віку позитивного ставлення до традицій і звичаїв українського народу 41
14. Гоголь Н.В. Система роботи над текстом художнього твору у процесі формування у молодших школярів естетичної оцінки сприйнятого 45
15. Середюк Л.А. Соціально – психологічний тренінг, як засіб створення нових виховуючих ситуацій у самовираженні старшокласників 49
16. Бех М.І. Формування у старшокласників образу я-професіонал у системі „Загальноосвітній навчальний заклад-вниз" 53
17. Перенчук Т.Й. Підходи до формування співочих навичок у юних вокалістів 56
18. Капустіна О.В. Підготовка школярів до професійного самовизначення за методикою С. Фукуями 59
19. Мельник О.В. Форми та методи профконсультаційної роботи з старшокласниками у професійному навчальному закладі I та II ступеня акредитації 63
20. Войтович І.С., Галатюк Ю.М. Розвиток креативних здібностей учнів у процесі навчання фізики 65
21. Пальчевський С.С. "Міні-ермітаж" на уроках географії і його місце в сугестопедичній навчальній системі (досвід, технологія проведення) 69
22. Мегем О.М. Внесок вітчизняних методистів у розвиток шкільної біологічної освіти в Україні (1948 – 1964 рр. XX ст.) 72
23. Сергєєв О.В. , Тищук В.І. , Шаповалова Л.А. Конкурентоспроможність учителя: сутність і можливості формування у процесі професійної підготовки і діяльності 76
24. Дичківська І.М. Проблема технологізації педагогічної освіти в історичній ретроспективі 80
25. Яковенко Л.П. Ансамблеве музикування як важлива складова професійної підготовки майбутнього вчителя музики 83
26. Димченко С.С. Формування творчого мислення як засіб розвитку самостійної роботи диригента 87
27. Белешко Д.Т. Особливості професійної діяльності і підготовки вчителя математики 91
28. Лавор О.Ф. Дидактичні аспекти педагогічної культури вчителя у творчій спадщині В.О. Сухомлинського 97
29. Терлецький М., Ярмак Т. Фортепіано і його роль у процесі розвитку диригента духового оркестру 100
30. Вакульчук М.В., Шолудько Н.Г. В.О. Сухомлинський про мистецтво слова педагога 105
31. Савчук Л.М. Комп'ютерні ігрові технології у навчанні студентів вищих педагогічних навчальних закладів 108
32. Федорова Н.В. Ділова гра як засіб гуманістичної взаємодії педагогів та студентів 110
33. Филипчук М.С. Історико-соціальні фактори становлення і розвитку методики музичного навчання від античності до середньовіччя 113
34. Будз М.М. Використання навичок антиципації у музично-професійному навчанні 115
35. Горкуненко П.П. Організація навчально-дослідної роботи студентів педагогічного коледжу 117
36. Янцур М.С. Підготовка майбутніх учителів і практичних психологів до розробки професіографічних матеріалів 121
37. Мірошина Г.Г. Формування управлінських умінь керівників дошкільних закладів 128
38. Джеджула О.М. Розв'язування графічних задач як засіб навчання моделюванню 130
39. Мельник А.І. Характеристика факторів, які впливають на формування властивостей та якостей лляних тканин в процесі вивчення дисципліни "Товарознавство непродовольчих товарів" 133
40. Дупак Н.В. Проблеми стандартизації у професійній освіті на сучасному етапі соціально-економічного розвитку 136

Відомості про авторів.....140