

РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

**О Н О В Л Е Н Н Я З М І С Т У , Ф О Р М Т А  
М Е Т О Д І В Н А В Ч А Н Н Я І В И Х О В А Н Н Я  
В З А К Л А Д А Х О С В І Т И**

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);

**Малафійк 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

педагогіці (С.О.Смирнов, М.А.Мартиневич, Ф.А.Фрадкін та ін.) [4]. Оскільки однією з головних ознак педагогічної технології є діагностичне цілепокладання, окремі автори вважають за доцільне відносити поняття “технологія” лише до сфери дидактики. Свою позицію вони вмотивовують можливістю чіткого і якісного визначення діагностичної мети у навчанні. Це може бути засвоєння об’єму навчального матеріалу, способів дій, які стануть у нагоді в подальшому при підготовці до професійної діяльності тощо. До того ж, якість засвоєного конкретного матеріалу легко контролюється й оцінюється [1,3].

Деяко інакше виглядає ситуація у вихованні, де інколи важко чітко визначити діагностичну мету (наприклад, рівень сформованості тієї чи іншої психологічної і особливо особистісної якості). Прибічники даного підходу вважають за неможливе створення на сьогоднішній день технології виховання через відсутність системи діагностичних засобів. На їх думку, в процесі виховання можна спиратися лише на існуючі методики і суб’єктивні методи контролю. Тому вони пропонують говорити лише про “елементи технологізації виховання”, використання яких сприяє ефективності виховного процесу [9]. Сучасна практика виховання знаходиться у перехідній стадії – вихователі та вчителі ще не працюють за добре налагодженою науковою технологією, але вже поступово відходять від замкненого на індивідуальність інтуїтивного вирішення виховних завдань. Помітна тенденція до впровадження апробованих технологічних знахідок, прагнення до уніфікації та стандартизації вимог.

Необхідність технологізації виховного процесу, зокрема, введення особистісно зорієнтованих технологій, обґрунтована академіком АПН України І.Д.Бехом. У книзі “Особистісно зорієнтоване виховання” автор розкриває відмінність виховної технології від виховного методу. Якісно нові методи, що ґрунтуються на рефлексивно-вольових механізмах, механізмах співпереживання й позитивно-емоційного оцінювання, що “апелюють, насамперед, до самосвідомості та до свідомого, творчого ставлення людини до суспільних норм і цінностей”, на думку дослідника, можна кваліфікувати як виховні технології особистісної орієнтації [2].

Отже, технологія – це складова історії людства, форма вираження людського інтелекту, сфокусованого на розв’язанні суттєвих проблем буття. Вона є синтезом розуму і здібностей людини.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Беспалько В.П. Слагаемые педагогической технологии. – М.: Педагогика, 1989. – 114 с.
2. Бех І.Д. Особистісно зорієнтоване виховання. – К.: ІЗМН, 1998. – 204 с.
3. Богданова І.М. Технології в освіті: теоретико-методологічний аспект. – Одеса: ПДПУ, 1999. – 235 с.
4. Дидактичні аспекти альтернативної освіти. – К.: ІЗМН, 1993. – 147 с.
5. Дичківська І.М. Основи педагогічної інноватики. – Рівне: Зелент, 2001. – 222 с.
6. Кларин М.В. Педагогическая технология в учебном процессе. – М.: Педагогика, 1989. – 173 с.
7. Назарова Т.С. Педагогические технологии: новый этап эволюции? // Педагогика. – 1997. – № 3. – С. 20-27.
8. Педагогическое наследие / Сост. В.М.Кларин, А.Н.Джуринский. – М.: Педагогика, 1988. – 416 с.
9. Підласий І.П., Підласий А.І. Педагогічні інновації // Рідна школа. – 1998. – № 12. – С. 13-16.
10. Роджерс К. Взгляд на психотерапию. Становление человека. Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1994. – 480 с.
11. Штейнер Р. Педагогика, основанная на познание человека. – М.: Парсифаль, 1996. – 128 с.

Одержано редакцією 17.06.2003.

**УДК:378.14.011.31:785**

**Л.П.ЯКОВЕНКО**

### **АНСАМБЛЕВЕ МУЗИКУВАННЯ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ**

Необхідною умовою успішної професійної діяльності музиканта (виконавця і педагога) є вміння орієнтуватися в умовах спільної музично-виконавської взаємодії, різновидом якої є ансамблеве музикування. Саме ансамблева гра сприяє вихованню високопрофесійних музикантів, розширенню їхнього музичного світогляду, розвитку художнього смаку, формуванню творчої самостійності.

Однією з перспективних ансамблевих форм є фортепіанні дуети. Великі виражально-технічні можливості фортепіанної ансамблевої гри дають можливість виконувати музику різних жанрів, стилів та форм – від вокальної або інструментальної п’єси до монументальної партитури. “Чотириручна гра – перше прилучення до животворної атмосфери камерного музикування, вихід за межі фортепіанного репертуару, можливість виконавського вивчення багатой спадщини симфонічної музики” [6, 77].

Фортепіанний дует – один з найцікавіших видів ансамблевого музикування. Рояль не дарма називають королем музичних інструментів, бо в його діапазон може вклатися практично вся партитура симфонічного оркестру з усіма основними компонентами фактури. Крім оригінальних творів, написаних спеціально для одного та двох фортепіано в чотири руки, для цього виду музикування існує численний репертуар транскрипцій та перекладень. Це дає змогу студентам ознайомитися з творами, написаними для інструментальних ансамблів, симфонічного оркестру. Транскрипції та перекладення, можливо, й не будуть виконуватися на екзамені чи академічному концерті, але вивчення їх у класі необхідне, оскільки має певний практичний зміст – це читання з

аркуша й ескізне виконання і, можливо, підготовка до виступу. Ансамблеве музикування висуває певний комплекс вимог до виконавців, які включають в себе розвинене поняття ансамблю, обізнаність в музично-теоретичній та психолого-педагогічній галузях, сформованість навичок ансамблевої гри.

Індивідуальна робота в процесі вивчення дисципліни “Концертмейстерський клас та ансамбль” містить значні можливості для оволодіння студентами майстерністю ансамблевого виконавства.

Проблема формування професійних навичок ансамблевого музикування знайшла своє відображення в працях Т.Воскресенської, А.Готліба, Л.Зеніної, Т.Кононенко, Т.Курасова, М.Лисенко, М.Моїсеєвої, Т.Молчанової, Н.Плешкової, В.Пустовіт, М.Різоля, Т.Самойлович, Н.Тимошенко та ін.

Аналіз наукових праць дозволяє стверджувати, що більшість з них присвячена розгляду окремих концертмейстерських навичок, які сприяють успішному виконанню певних завдань спільної музично-виконавської діяльності.

Так, М.Лисенко аналізує навички поєднання музично-виконавських дій при одночасному співі з грою [1]. Дисертація В.Пустовіт розкриває механізми сполучення гри, співу та диригування [11]. Т.Курасова розглядає ансамблеві навички у відповідності до розвитку поліфонічного слуху партнерів у хоровому виконавстві [9]. Л.Зеніна досліджує навички слухового контролю в поєднанні з розвитком здатності до сумарних музично-ритмічних уявлень [7]. У навчальному посібнику Т.Молчанової вперше систематизовано необхідні для концертмейстера знання та навички, розкрито взаємодію концертмейстера й вокаліста, висвітлено особливості роботи концертмейстера в класах оперно-симфонічного, оркестрового та хорового диригування, виявлено специфіку роботи концертмейстера в інструментальних класах, танцювальних гуртках, балетних класах та спортивних секціях [3]. Дійовим засобом розвитку музичних здібностей та професійної виконавської майстерності спільне ансамблеве музикування визначають М.Різоля [12] та Т.Самойлович [13]. У дослідженні А.Готліба докладно розглядаються навички синхронності ансамблевого виконання, збалансованості звучання партій, узгодження прийомів звуковидобування [6]. Т.Воскресенська, досліджуючи проблеми камерно-інструментального жанру та ансамблевого виконавства до специфічних ансамблевих навичок включає прийоми ансамблевої технології, психофізіологічні нахили й здібності до логічного мислення [5, 11]. У роботах Т.Кононенко [8], Н.Плешкової [10], Н.Тимошенко [4] спільна музично-виконавська діяльність аналізується в контексті підготовки майбутніх учителів музики на музично-педагогічних факультетах як засіб формування музично-естетичної культури та розвитку музичних здібностей. М.Моїсеєва обґрунтовує систему формування специфічних ансамблевих якостей майбутніх музикантів, яка включає як традиційні, так і спеціально розроблені види навчальної діяльності і визначається як “ансамблева компетентність” [2].

Однак, предметом спеціальних досліджень ще не стала проблема розвитку у студентів – майбутніх учителів музики певних знань та навичок, які будуть використані ними в майбутній професії.

**Метою** статті є обґрунтування комплексу ансамблевих виконавських вмінь та навичок студентів як складової їхньої професійної підготовки. Реалізація поставленої мети передбачає розв’язання наступних завдань:

- розкрити сутність ансамблевого музикування як різновиду спільної музично-виконавської дії та важливого складника професійної підготовки майбутнього вчителя музики;
- визначити основні елементи ансамблевої техніки та намітити ефективні шляхи її розвитку;
- обґрунтувати комплекс професійних вмінь та навичок, необхідних для спільної музично-виконавської діяльності.

До перших кроків в оволодінні ансамблевою технікою слід віднести:

1. Особливості посадки і педалізації в чотириручному виконанні за одним фортепіано і за двома фортепіано;
2. Способи досягнення синхронності при взятті і знятті звуку, синхронне виконання унісонних або паралельних рухів;
3. Рівновага звучання в подвоєннях і акордах, поділених між партнерами;
4. Узгодження прийомів звуковидобування;
5. Передача голосу від партнера до партнера;
6. Гнучкість поєднання декількох голосів, які виконуються різними партнерами;
7. Дотримання єдності ритмічного пульсу;
8. Єдність художнього задуму і драматургічної концепції.

При чотириручній грі за одним роялем відміна від сольного виконавства починається з самої посадки, оскільки кожний піаніст має у своєму розпорядженні лише половину клавіатури. Партнери повинні “поділити” клавіатуру і так тримати лікті, щоб не заважати один одному, особливо при перехрещенні голосоведення.

Першим і безумовним завданням гри за двома роялями є максимально можливе “акустичне вирівнювання” інструментів, створення умов, які забезпечують їх найбільш повне звукове злиття. При цьому небайдужим є, яким способом розміщують інструменти на сцені. Найчастіше можна спостерігати, що партнери розміщуються поряд (один позаду іншого відносно залу). В основі такого розміщення декілька причин: інерція, яка йде від традиції виконання концертів для фортепіано з оркестром в перекладенні для двох фортепіано; технічні складності, пов’язані з необхідністю пересувати рояль; побоювання відстані, досить значної, на якій партнери виявляються при розміщенні навпроти. Перша причина вказує на те, що партнери недостатньо

усвідомлюють суть дворяльного ансамблю, принципову відмінність його від концерту для фортепіано з оркестром в перекладенні для двох фортепіано. Друга причина – візуальний контакт при розміщенні “навпроти” значно послаблюється, але це компенсується більш об’ємним слуховим сприйняттям, найкращою акустичною єдністю інструментів. Не слід ігнорувати і зоровий ефект, більш сприятливий при використанні розміщення “навпроти”.

Якщо один з роялів більш “тьмянний”, то звук його, за допомогою піднятої кришки необхідно спрямувати в бік залу, звук більш “яскравого” інструменту, в такому випадку, піде у зворотній бік. Також можна вирівнювати звучність, розкриваючи кришки роялів на різну висоту. Велика різниця в звучанні інструментів зводить нанівець усі зусилля виконавців, порушує музично-образну єдність, справляє негативне враження на слухача. Спосіб “вирівнювання” роялів багато, але варіант розміщення партнерів в ансамблі двох фортепіано повинен бути один, тільки “навпроти”. На початковому етапі репетиційної роботи необхідно використовувати розміщення “поряд”, але не слід цим зловживати, завчасно привчаючись до рекомендованого розміщення.

Дуже часто безперервність чотириручного виконання порушується відсутністю у піаністів найпростіших навичок перегортання сторінок і відрахунку пауз. Необхідно встановити, кому з партнерів, в залежності від зайнятості рук зручніше перегорнути сторінку; слід визначити, який пропуск в нотному тексті виявиться найменшою втратою. Легко і швидко в потрібний момент перекинути сторінку будь-якою рукою, продовжуючи грати другою – зовсім не така проста справа, цьому слід вчитися, не нехтуючи спеціальними вправами.

В ансамблі двох фортепіано подати сигнал до вступу дещо складніше внаслідок достатньо великої віддаленості партнерів. Як правило, початкуючі піаністи-ансамблісти виявляються невідповідними до виконання зрозумілого сигналу – вступу. При виконанні за одним чи двома інструментами, коли руки кожного видно іншому, сигнал до вступу подається легким рухом кисті (з ясно визначеною верхньою точкою), кивком голови або за допомогою знаку очима в тих випадках, коли рук не видно (при розміщенні піаністів один навпроти одного). Корисно одночасно з цим жестом обом виконавцям взяти дихання. Голова при цьому робить невимушений рух вверх-назад. Вольовий видих означає початок гри.

Вступ на сильну долю труднощів не викликає. Техніка вступу на слабку долю дещо складніша і вимагає більш старанної підготовки. Якщо для вступу на сильну долю виконується “вдих – видих”, то для вступу на слабку долю тільки вольовий “вдих”. Надзвичайно важко усвідомити, що швидкість вдиху вже є темп, в якому виконується твір: чим швидше темп – тим швидше і коротше вдих, і навпаки.

Синхронність звучання окремих звуків не вичерпує технічного завдання, партнеру необхідно досягти і рівноваги їх звучання. Завдання ускладнюється в тому випадку, коли правильну рівновагу необхідно досягти не в окремому акорді, а у паралельно прохідних голосах (скажімо, при октавному викладі мелодії в різних партіях).

Розглянемо докладніше **основні елементи**, які складають ядро зіграності ансамблю.

### 1. Звуковидобування.

Підібрати двох піаністів, які б володіли ідентичним звуком, очевидно, нелегко. Не випадково, характеризує звук музиканта, ми вживаємо безліч визначень: мужній, світлий, ліричний і т.д. Проте, при всій багатоманітності індивідуальних рис звуковидобування є найбільш загальні особливості, які дають можливість розмежувати типи туше на наступні дві категорії: “наспівний” і “різкий”. Обидва вказані типи туше мають різну природу: так, в основі “різкого” звуковидобування знаходиться м’язова і “розумова закріпаченість” і, навпаки, першою умовою вироблення “наспівності” є відчуття волі і розкутості.

Специфіка дворяльного ансамблю, дозволяючи підняти порівняно з різнорідним ансамблем загальний рівень динаміки, найбільш ясно виявляє недоліки звуковидобування: умови безпосереднього співставлення двох піаністів, які володіють різною природою звуковидобування, з особливою інтенсивністю руйнують ансамблеву єдність. Якщо завданням є формування найкращої творчої спілки, то успіх залежить від підбору партнерів за принципом єдиної природи звуковидобування.

Створюючи ансамбль навчальний, варто керуватися “мобілізуєчими” функціями ансамблювання: в певних випадках піаніст, який володіє недоліками звуковидобування, порівнюючи свою гру з грою партнера (з “співучою” манерою) буде прагнути до виправлення своїх дефектів. Певна річ, необхідно ретельно спостерігати за тим, щоб не відбувся “зворотній ефект”: піаніст “різкого” типу не виявлявся більш авторитетним.

### 2. Динамічна рівновага.

Зміна сили, гучності звучання є одним з дійових виразових засобів. Вміле використання її допомагає розкрити загальний характер музики, її емоційний зміст і показати конструктивні особливості форми твору. Динаміка в фортепіанному ансамблі відрізняється від звичних уявлень про зміну звуку в сольному виконанні. Гучність звучання, його зміна при спільній грі підкоряється музичним завданням конкретного твору і виробляється спільними зусиллями.

Основним критерієм єдності виконання динамічних відтінків у ансамблі є вміння добитися правильного розподілу звучності учасниками ансамблю – це відноситься, насамперед, до оволодіння синхронним поступовим посиленням звучності (*cresc.*), зменшенням звучності (*dim*), різкими (*subito*) змінами

звучності (f на p і навпаки) і т.д. [1, 32].

Якщо студенти грають перекладення оперних або симфонічних творів, необхідно знати інструментовку даної музики і, по можливості, імітувати звучання певних інструментів і звучання в цілому. Симфонічні твори в фортепіанному ансамблі повинні звучати оркестрово і певною динамікою.

Твори, написані безпосередньо для фортепіанного ансамблю, повинні виявляти всі можливості фортепіано. Динамічні зміни в ансамблі цілком і повністю підкоряються слуховому контролю. Від того, наскільки розвинуте у виконавців вміння слухати себе і партнера, залежить успіх виконання твору. Вслухаючись в музичну тканину, виконавці повинні знайти таке динамічне звучання, яке розкриває художню суть твору.

Створення єдиної у всіх деталях динаміки – обов'язкова умова технічно грамотної спільної гри.

### **3. Артикуляція і штрихи.**

Артикуляція сприяє виявленню змісту музичної фрази. Вона пов'язана з динамікою, штрихами, агогікою, метроритмом фрази. Палітра артикуляційних засобів, розташованих у межах одного штриха, дуже різноманітна, та не завжди може бути повністю відбита в тексті. Кожне виконання передбачає відповідну артикуляційну організованість.

Музикантам необхідно досконало володіти технікою штрихів. В ансамблевому виконанні застосовуються однакові штрихи для досягнення ідентичного звучання. В ансамблі необхідно досягти дисципліни у виконанні штрихів, неузгодженість технічного порядку відобразиться на характері штриха.

Складність виконання штрихів у фортепіанному ансамблі полягає у виробленні єдиного дотику партнерів, який відповідає завданням музичного твору. Передумовою продуманого, узгодженого ансамблю є уважне прочитання редакції нотного тексту, встановлення єдиних виконавських вказівок.

### **4. Темпоритм.**

Робота над темпоритмом в ансамблі надзвичайно складна. Ритмічна стійкість і гнучкість, відчуття єдиного темпу є першою технічною вимогою спільної гри. Тут слід говорити про досягнення так званого “колективного ритму”, який поєднує творчі зусилля партнерів. Проте відчуття ритму, так як і відчуття темпу, дуже індивідуальне в різних виконавців. І якщо у сольному виконанні незначне ритмічне або темпове відхилення відбувається безболісно, то в ансамблі така темпо-ритмічна нестійкість хоча б одного з партнерів різко порушує синхронність виконання і разом з нею відчуття музичної цілісності твору.

Спільність розуміння і відчуття темпу – одна з основних умов ансамблю. Партнери повинні однаково відчувати темп до початку гри.

Особливе місце в спільному виконавстві займають питання, пов'язані з ритмом. Ледве помітні в сольній грі ритмічні прорахунки в ансамблі можуть різко порушити цілісність враження, дезорієнтувати партнерів і бути причиною аварій при публічному виступі. Ансамбль вимагає від учасників впевненого, бездоганного ритму.

Робота над ритмом починається з усунення індивідуальних недоліків у виконанні партнерів. Найбільш поширеними недоліками у студентів є відсутність стійкості, що пов'язане з тенденцією до прискорення. При поєднанні в дуеті піаністів, які страждають таким недоліком, він стає помітним і очевидним для виконавців, що полегшує шлях його виправлення. Якщо цей недолік властивий тільки одному з учасників, то інший стає помічником викладача.

### **5. Педалізація.**

Визначаючи способи педалізації в фортепіанному ансамблі, необхідно керуватися тими ж міркуваннями, що і при виконанні на фортепіано соло, але пам'ятати і враховувати ефект “взаємного резонансу”, який у більшості випадків вимагає особливо уважного слухового контролю.

Ліву педаль у фортепіанному ансамблі використовувати слід досить обережно. Вона часто змінює тембр звучання фортепіано і може порушити динамічний і тембральний баланс в ансамблі. Педалізація в ансамблевому виконавстві потребує особливо чутливого сприйняття музичного твору в цілому і глибокого вивчення не лише своєї партії, але й партії партнера.

Значна частина розглянутих засобів виразності фортепіанного ансамблю (динаміка, педалізація, штрихи, темпоритм, артикуляція) для піаністів не є чимось принципово новим у порівнянні з практикою гри на фортепіано соло. Особливості реалізації цих засобів в ансамблі полягають в усвідомленні своєї ансамблевої партії як невід'ємної частини цілого, в умінні сфокусувати слухом всю ансамблеву вертикаль.

Отже, виконавська техніка в фортепіанному ансамблі вимагає володіння цілим комплексом засобів виразності: з одного боку – вільне володіння інструментом кожним з учасників ансамблю, з іншого – координацію темпу, метроритму, динаміки, артикуляції тембрів, звуковидобування та інших елементів музичного твору. Основним орієнтиром у виборі виконавських прийомів завжди повинен бути емоційно-образний зміст твору.

Формуванню професійних навичок ансамблевого музикування сприяють розвинене почуття ансамблю та обізнаність студентів у музично-теоретичній та психолого-педагогічній галузях.

Специфіка формування навичок ансамблевого музикування зумовлена особливостями процесу спільної музично-виконавської діяльності “Результатом регулярної взаємодії партнерів в ансамблі є створення певних

стереотипів на рівнях свідомості, поведінки та емоційних станів, що стають підвалинами для формування таких важливих професійно-педагогічних якостей майбутніх вчителів музики як емоційна усталеність, увага, комунікативність, емпатія тощо. Спільна діяльність партнерів створює умови для зближення всього комплексу їх художніх здібностей, для емоційної відкритості й довіри, для активізації особового розвитку й стимулюванню творчого мислення” [2, 75].

Підготовка студентів до ансамблевого музикування передбачає певну систему роботи для опанування майбутніми вчителями комплексу професійних знань, навичок та вмінь у процесі вивчення дисциплін, які пов'язані з виконавським мистецтвом. Психолого-педагогічна підготовка дає розуміння спільної музично-виконавської діяльності, музикознавча – відображає осягнення музики як феномена виконавської творчості, методична – озброює методами навчально-виховної роботи на уроках з дисципліни “Концертмейстерський клас і ансамбль”, виконавська – орієнтує студентів на використання набутих виконавських знань та вмінь в професійній діяльності.

Нами розроблена і апробована методика поетапного формування у студентів – майбутніх учителів музики професійних навичок ансамблевого музикування. На першому етапі в процесі теоретико-практичної аудиторної підготовки відбувалось освоєння основних видів спільної виконавської діяльності, які мають професійну значущість для педагога-музиканта. Спільна виконавська діяльність передбачає відпрацювання ансамблевих навичок та моделювання ситуацій майбутньої професійної діяльності на основі використання педагогічного репертуару з урахуванням індивідуальної піаністичної підготовки студентів.

Цілеспрямований розвиток якостей особистості, спеціальних музичних та психолого-педагогічних здібностей студентів та набуття ними професійних навичок в процесі ансамблевого музикування передбачає виконання наступних видів діяльності: читання нот з аркуша; транспонування нотного тексту; ескізне опрацювання репертуару; підбір на слух мелодій та акомпанементів; ознайомлення з партіями партнерів; аналіз та прогнозування технічних недоліків в процесі виконання твору; осмислення емоційно-образного змісту музичного твору; моделювання психолого-педагогічних ситуацій спільної виконавської діяльності (рольова гра); моделювання емоційних станів партнерів; конкретне виконання твору як модель практичної діяльності вчителя.

На другому етапі в процесі ансамблевої практики узагальнювались отримані знання та вміння і закріплювався досвід творчої діяльності. У ході формуючого експерименту простежено динаміку сформованості ансамблевих навичок студентів музпедфакультету протягом 5-ти років.

Порівняння результатів на початку дослідної роботи і після її завершення виявило кількісні зміни у рівнях сформованості ансамблевих навичок студентів експериментальної групи.

#### Порівняльний аналіз рівнів сформованості ансамблевих навичок студентів (у %).

Рівні	За результатами констатуючого експерименту	За результатами формуючого експерименту
Високий	8	15
Середній	57	75
Низький	35	10

Таким чином, результати дослідження підтвердили ефективність запропонованої методики формування ансамблевих навичок у студентів музпедфакультетів у процесі піаністичної підготовки. Експериментальні дані свідчать, що теоретико-практична аудиторна підготовка студентів до ансамблевої гри у процесі інтеграції педагогічного, спеціально-музичного та методичного комплексів навчання сприяє якісному підвищенню рівня професійних навичок ансамблевого музикування та розкриттю творчого потенціалу педагога-музиканта.

Стаття не вичерпує всіх аспектів порушеної проблеми. Додаткового вивчення потребують питання формування ансамблевих якостей майбутніх музикантів у вокальному, оркестровому та хоровому класах, дослідження міжпредметних зв'язків курсу фортепіанного ансамблю з іншими дисциплінами історико-теоретичного та спеціального циклів, вивчення психологічних аспектів сумісності музикантів в ансамблі.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Лисенко М.Т. Дитячий вокально-інструментальний ансамбль. Методичний посібник. – К.: Муз. Україна, 1970. – 92 с.
2. Моїсеева М.А. Теоретико-методичні основи навчання ансамблевої гри: Навч.-метод. посібник для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів. – Житомир: Видавництво “Волинь”, 2002. – 208 с.
3. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера: Навч. посібник. – Львів: ДМА, 2001. – 216 с.
4. Тимошенко Н.П. Взаємодія загально-педагогічних та музично-педагогічних вмінь в діяльності педагога-музиканта // Українське музикознавство: Респ. міжвід. наук. – метод. посібник / Редкол. І.А.Котляревський та ін. – К., 1990. – Вип. 25. – С.142-149.
5. Воскресенская Т.В. Эволюция русского камерно-инструментального жанра с участием фортепиано (проблемы, истоки, стадии формирования). Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – С.-Пб., 1992. – 218 с.
6. Готлиб А. Заметки о фортепианном ансамбле // Муз. исполнительство. Восьмой сб. статей / Сост., общ. ред. Г.Я.Эдельмана. – М., 1973. – С.21-27.
7. Зенина Л.Л. К проблеме формирования метроритмических представлений музыканта // Психологические и педагогические проблемы музыкального образования: Межвуз. сб. трудов / Сост. и отв. ред. В.М.Цеханский.

- Новосибирск, 1986. – Вып. 4. – С.85-93.
8. Кононенко Т.С. Проблемы педагогического общения в процессе занятий музыкой: Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. – Одесса, 1989. – 154 с.
  9. Курасова Т.И. Развитие полифонического слуха и ансамблевых навыков у руководителей хоровых коллективов. – М.: МГИК, 1991. – 120 с.
  10. Плешкова Н.И. Формирование умений педагогического общения у студентов (на материале музыкально-педагогических факультетов): Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. – К., 1985. – 23 с.
  11. Пустовит В.И. Формирование распределенного внимания в процессе профессиональной подготовки учителя музыки на материале концертмейстерского класса педвуза: Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. – Минск, 1981. – 188 с.
  12. Ризоль Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов. – М.: Сов. композитор, 1986. – 220 с.
  13. Самойлович Т.С. Некоторые методические вопросы работы в классе фортепианного ансамбля // О мастерстве ансамблистов. Сб. науч. трудов / Отв. ред. Т.А.Волошина. – Л., 1986. – С.21-31.
- Одержано редакцією 02.10.2003.

## УДК: 378.02

## С.С.Димченко

### Формування творчого мислення як засіб розвитку самостійної роботи диригента

Надзвичайної актуальності й важливого значення набуває проблема підготовка спеціалістів нової генерації, здатних самостійно виконувати складні завдання. Для цього необхідно створити нову систему підготовки спеціалістів вищого рівня кваліфікації та розширити коло самостійної роботи студентів.

Самостійна робота студентів-диригентів формує в майбутніх спеціалістів творче ставлення до праці, розвиває внутрішні стимули до самовдосконалення, є ефективним засобом самонавчання та самопідготовки.

У статті розглядаються питання, що пов'язані із самостійною підготовкою студента до диригування музичним твором; аналізуються деякі особливості сприйняття тексту партитури і представлення оркестрового звучання; висвітлюються особливості процесу формування необхідних емоційних і моторних реакцій диригента.

Безперечно, що поставлені у статті питання не вичерпують проблеми розвитку творчого мислення студента-диригента в умовах самостійної роботи. Автор спробував зупинитися лише на тих проблемах, що є, на його думку, головними.

Певні навчальні і творчі задачі, які кожен день постають перед студентом-диригентом, обумовлюють застосування відповідної методики і прийомів їх розв'язання. Студента цікавлять наступні питання: якими засобами можна найбільш ефективно побороти технічні труднощі, що виникають у процесі роботи над твором, як швидше вивчити його напам'ять. Безумовно, він зацікавлений і в удосконаленні розвитку свого диригентського апарату, своєї техніки, оскільки без цього не може бути досягнутий високий рівень виконання.

Без сумніву, питання суті диригентського мистецтва, механізму диригентського впливу, можливості мануальної техніки і т.д. – це кардинальні питання, які досі ще повністю не розв'язані. Для їх висвітлення потрібна об'ємна робота. Але зараз ми вважаємо можливим і потрібним хоча б звернути увагу молодого диригента (який іноді навіть і не підозрює про наявність якихось проблем) на ті надзвичайно високі вимоги, які постають перед кожним, хто хоче досягнути високого професійного рівня. Ми хочемо звернути увагу на те, що легкість засвоєння технічних прийомів надзвичайно оманлива. Насправді кожна сходинка диригентської майстерності засвоюється важко, це можна порівняти з подоланням гірських вершин, коли слідом за однією з'являється інша, ще вища вершина. Все це потребує не тільки наполегливості і праці, але також і особливих якостей психіки, які даються не кожному від народження, але і повинні бути розвинені.

Психологічні аспекти творчих можливостей студентів у науковій літературі ще не розкрито достатньою мірою. Разом з тим педагог повинен виховувати самостійних, підготовлених до практичної діяльності музикантів. З цього приводу Кофман писав: "У сфері музичного виконавства викладач повинен дати диригентові основні, загальні положення спираючись на які, останній зможе піти своїм художнім шляхом самостійно, без сторонньої допомоги" [5, 31].

Суттєву роль у розвитку творчої самостійності відіграє теорія музики [6, 141]. Аналіз засобів художньої виразності поглиблює процес вивчення музики. Тому на уроках сольфеджіо, теорії музики слід постійно працювати над аналізом твору власного репертуару.

Майбутній диригент повинен подумати про своє ставлення до диригентського мистецтва, побачити ті труднощі, які воно в собі містить. Це, можливо, примусить його спробувати в умовах самостійної роботи розвивати вкрай необхідні йому якості і здібності, наполегливо шукати засоби впливу на виконавців, а не обмежуватись заучуванням "патентованих" прийомів показу динаміки, знаків артикуляції і т.д., тобто "ковзати по поверхні", не проникаючи в суть самого диригування, не розвиваючи тих якостей, на яких тримається сама можливість диригентського впливу.

Пам'ятаючи про це, ми повинні знаходити гнучкі форми впливу на студента, форми, що живлять його



## ЗМІСТ

1.	Сосницька Н.Л. Нова методологія та нова організація науки: співвідношення історії та сучасності	3
2.	Малафійк І.В. Система знань як результат суб'єкт-об'єктної взаємодії	6
3.	Поніманська Т.І. Розвивальне середовище як засіб гуманізації педагогічного процесу	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., Онишук 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-внз”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. , Тишук 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