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 25

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 25. — Рівне: РДГУ, 2003. — 196 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 доктор педагогічних наук, професор, дійсний член АПСН
Мітюров Борис Никифорович (Рівненський державний гуманітарний університет);

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

доктор педагогічних наук, професор **Будний Богдан Євгенович**
(Тернопільський державний педагогічний університет ім. Володимира Гнатюка);

кандидат педагогічних наук, професор **Воробйов Анатолій Миколайович**
(заступник головного редактора, Рівненський державний гуманітарний університет);

доктор педагогічних наук, професор, дійсний член АНВШ України **Дем'янчук Анатолій Степанович**
(Рівненський економіко-гуманітарний інститут);

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

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

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

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

доктор психологічних наук, професор **Пасічник Ігор Демидович**
(Університет "Острозька Академія");
кандидат педагогічних наук, професор **Поніманська Тамара Іллівна**
(Рівненський державний гуманітарний університет)

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

доктор психологічних наук, професор, дійсний член МАПН **Сергєєв Олександр Васильович**
(Запорізький державний університет)

доктор педагогічних наук, професор **Сметанський Микола Іванович**
(Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського);

доктор педагогічних наук, професор **Терещук Григорій Васильович**
(Тернопільський державний педагогічний університет ім. Володимира Гнатюка);

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

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

кандидат педагогічних наук, професор **Янцур Микола Сергійович**
(заступник головного редактора, відповідальний секретар, Рівненський державний гуманітарний університет).

Затверджено Вченою Радою Рівненського державного гуманітарного університету
(протокол № 6 від 31.01.2003 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 — 6. © Рівненський державний гуманітарний університет, 2003

УДК: 378: [786,1 + 786,2] (=133,1) **Т.М. ЯРМАК**

ФОРМУВАННЯ У СТУДЕНТІВ ВМІНЬ ТА НАВИЧОК ВИКОНАННЯ ТВОРІВ ФРАНЦУЗЬКИХ КЛАВЕСИНІСТІВ

П'єси французьких клавесиністів XVII-XVIII століть становлять вершину клавесинного мистецтва. Їх відзначає велика композиторська майстерність, мелодійність, граціозність та тонкий смак. Вони не переобтяжені яскравими емоціями.

Останнім часом твори старовинних композиторів, зокрема французьких клавесиністів, посідають дедалі більше місце як в педагогічній, так і у концертній практиці. "Гавот" і "Тамбурин" Ж. –Ф. Рамо, "Зозуля" та "Ластівка" Л. Дакена, "Таємнича перешкода" та "Збиральниці винограду" Ф. Куперена, "Жалісна" та "Дудочка" Ж. Дандріє – ось той далеко не весь перелік п'єс, які найчастіше можна почути і у класі фортепіано і на концертній естраді. Подібна популярність пояснюється, насамперед, тим, що ці твори є сприятливим матеріалом у процесі навчання гри на фортепіано завдяки своїй невибагливості та простоті нотного тексту. Крім того, як педагогічний репертуар, п'єси французьких клавесиністів можуть сприяти виробленню у студентів артикуляційної та динамічної виразності, створюваної мінімальними засобами. Виконання цих творів сприятиме і опануванню тонкої педалізації, зокрема для створення різноманітних тембрових ефектів.

Разом з тим при виконанні клавесинних п'єс на сучасному фортепіано неминуче виникає ряд проблем, з якими доводиться стикатися кожному інтерпретатору цих творів. Перш за все, це проблема відтворення відповідної клавесинної звучності, яка становить невід'ємний елемент самого твору. До цієї проблеми звертались В.Ландовська, Л.Баренбойм, О.Алєксєєв, Н.Голубовська та ін. музикознавці, дослідницькі праці яких були спробами узагальнення та надання належної оцінки творчості французьких клавесиністів. У вітчизняному мистецтвознавстві найбільш грунтовною дослідницькою працею була стаття відомого музикознавця Г.Курковського "Про виконання фортепіанної музики французьких клавесиністів", опублікована у збірнику його статей "Питання фортепіанного виконавства" (1983р.). У цій статті автор звертає основну увагу на проблему відтворення клавесинної звучності у п'єсах французьких клавесиністів. Питання артикуляції, педалізації, темпоритму та метроритму Г.Курковський не розглядає. Тому автор даної статті ставить своїм завданням висвітлити основні проблеми, які виникають у студентів при виконанні клавесинних творів французьких композиторів на фортепіанно, а саме: звучність, артикуляцію, педалізацію, метроритм та темпоритм.

Мета роботи – на основі аналізу літературних та архівних джерел відтворити та систематизувати теоретичні засади та засоби музичної виразності, необхідні для виконання фортепіанної музики французьких клавесиністів.

Предметом дослідження є твори французьких клавесиністів та проблема формування у студентів навичок їх виконання.

Для виконання творів французьких клавесиністів необхідне наукове вивчення старовинної музики, знання звичаїв, духу, почуттів, нарешті, атмосфери епохи, коли вони жили і творили. У своїй праці "Старовинна музика" знаменита клавесинистка В. Ландовська так визначає історичне коріння французького клавесинізму: "Вирощена при королівському дворі, вилощена в суспільстві, яке постійно дотримувалося світських звичаїв та почтивості, ця музика мала своїм головним достоїнством витонченість, гнучкість, чистоту смаку, уникала всього, що могло б зачепити за живе делікатні натури. Звідси – її поверховий характер, божественно легковажний, іноді величний, але завжди позначений іскристим розумом і грацією" [6, 19].

Звичайно, ми не можемо відтворити дух музики минулих століть, якщо не почуємо цю музику такою, якою вона звучала у її творців, якщо не намагаємось передати її, по можливості, у тому ж стилі і тими ж засобами, які існували при її появі. Для того, щоб скласти собі ясну уяву про звучність інструментів у часи Ф.Куперена, Ж.–Ф.Рамо та Л.Дакена, будь-який зацікавлений музикант повинен згадувати про зміни, які сталися з клавішними інструментами протягом двох століть. Звучність змінилася у багатьох відношеннях: з'явилося прагнення до більшої сили звуку, до більшого діапазону. Причина звичної тепер більш голоснішої гри заключається у тому, що концерти у приватних будинках стають рідкісним явищем, тоді як присутність двох-трьох тисяч слухачів на сольних чи камерних концертах не виняткове явище. Основна причина, яка викликала такі явища, як великий звуковий діапазон сучасних інструментів і більша звучність сьогоднішньої гри на них, криється, звичайно, у розвитку самої музики. Вже звуковий ідеал Бетховена різко відрізняється від ідеалу Моцарта, а звуковий ідеал Моцарта відрізняється від ідеалу старофранцузьких композиторів.

Для домоцартівського часу характерна дещо об'єктивна звучність. "Голосно" і "тихо" – це ступені віддаленості у просторі, близькість та далечінь. Але, враховуючи те, що старофранцузькі композитори писали свою музику для клавесину, з його багатством регістрів, з його бринінням, щебетанням, флейтовими звуками верхньої клавіатури, тонкими акцентами, гарячим "стрекотанням " та чудовим побрязкуванням з'єднаних клавіатур, то і їх звучність була надзвичайно барвистою [6, 81].

Звук клавесина точний, чіткий, “сріблястий” і надзвичайно витончений. Регістри клавесина наслідували звучання інших інструментів – лютні, фагота, гобоя, флейти та ін. Словесні описи клавесинного тембру так само, як і безпосередні відповідні слухові враження, приводять до висновку про абсолютну несхожість характерних фортепіанної та клавесинної звучностей, що є свідченням різних творчих методів композиторів, різних систем, різних музичних образів. Своє зовнішнє відбиття все це дістає у відповідній характерній інструментальній фактурі: фортепіанній або клавесинній [1,93].

Два різні звукові світи, дві різні системи естетичних поглядів відчутні у звучанні творів на клавесині і фортепіано. Саме тому при виконанні клавесинних творів на сучасному роялі виникає ряд проблем. Тут перед студентами відкриваються різні, принципово відмінні можливості. Найпростіше було б виконувати такі п’єси, не обтяжуючись ніякими роздумами, як всі інші твори фортепіанної літератури. Однак у такому випадку вся звучність стане важкою і гучною, інструментальна фактура грубішатиме і п’єса втратить свою поетичну суть. Подібне виконання набуває рис ремісництва, виявляється позбавленим творчого початку. Очевидно, виконання клавесинних п’єс на фортепіано вимагає, крім усього іншого, розв’язання проблем, пов’язаних вже з відповідною звучністю цього інструменту. Більшість виконавців прагнуть створити на роялі аналог клавесинної звучності. Подібне виконання характеризується відсутністю глибокого легато і переважанням *leggiero*, низьким загальним динамічним рівнем звучання, відсутністю різких акцентів, цілковитою відсутністю *tempo rubato*, широким застосуванням лівої педалі. В такій інтерпретації піаністи створюють часто чарівні твори. Але не слід забувати, що всі застосовані при цьому піаністичні виражальні засоби не можуть замінити клавесинної звучності. Як у будь-якій стилізації, при всій майстерності її здійснення, тут творчий початок виступає у дещо послабленому вигляді.

Таким чином, у випадках стилізованого виконання зустрічаємося з явищем, близьким до обробки. Оскільки в даному випадку змінюється інструмент, на якому виконується твір, то тут можна було б говорити навіть про факт транскрипції. Отже, при всьому прагненні відтворити на фортепіано клавесинну звучність студенти, внаслідок докорінної відмінності у звучанні фортепіано і клавесина, часто неспроможні цього зробити. Але можливий і принципово інший підхід до даної проблеми.

Піаніст може трактувати клавесинний твір як твір, написаний для фортепіано, і, відповідно до цього, створює систему образів, користуючись відповідними засобами виразності. Він свідомо відмовляється відтворити клавесинний оригінал, а дає на основі нотного запису фортепіанне звучання. У цьому випадку відбувається якісна зміна елементів твору, змінюється більшою або меншою мірою сама його суть, його ідея. Зрозуміло, що це вимагає від студентів великої творчої фантазії, вміння почути у звуковому матеріалі твору нову ідею і втілити її у своєму виконавстві, тобто пройти шлях нібито повторного компонування твору. Тому одержаний результат відрізняється від клавесинного оригіналу більшою або меншою мірою, що залежить від жанру, характеру виражальних засобів, творчої фантазії виконавця. Якщо в разі стилізації має місце пристосування звукових можливостей фортепіано до клавесинної фактури, то в даному випадку, навпаки, маємо пристосування, навіть підпорядкування клавесинної фактури фортепіанним звучностям [1, 97].

Для того, щоб відповісти на питання, який із згаданих вище варіантів інтерпретації є найбільш вірним та переконливим, слід зупинитися ось на чому. Загальновідомо, що будь-який музичний твір живе у його виконанні. Подібно до того, як драматична п’єса потребує сценічного втілення, суспільна природа музичних творів вимагає доповнення композиторської творчості творчістю виконавською. Виконавець стає ланцюгом між композитором і слухачем і грає відповідальну роль у донесенні образів музичного твору до слухача. Видатний музикант-виконавець А.Г.Рубінштейн говорив: “Щоб добре виконати музичний твір, ... недостатньо турбуватися про механізм, а треба зрозуміти, відчути, вникнути, заглибитися у витвір і відтворити перед слухачами ідеї його”. І далі робив висновок: ”Відтворення – це другий витвір” [3, 90].

Інтерпретація музичного твору в нашому розумінні – не пасивне проведення композиторського задуму в середовище слухачів. У цьому випадку такого виконавця не називали б художником. Суть виконання – у глибокому осягненні твору, в правдивому, творчому та натхненному його втіленні, тобто художньому тлумаченні засобами виконавської майстерності. Але виконавець не володіє повною свободою у своїй творчості. Він має справу з певним художнім твором, в якому в тій чи іншій мірі відобразилась епоха створення даного твору, виражений той чи інший зміст і виявились особливості творчої індивідуальності його автора. Від виконавця в значній мірі залежить, чи дійдуть до слухача головні ідеї твору чи тільки якісь другорядні моменти, чи оживуть художні образи, чи відповідатиме стиль виконання стилю тієї музики, що виконується [7,20].

Виходячи з цього, ми можемо дати відповідь, що при виконанні клавесинних творів на сучасному фортепіано найбільш переконливою є та інтерпретація, при якій враховуються і стильовий характер клавесинних п’єс, і наслідується клавесинна звучність: надзвичайно витончена і прозора, чітка і граціозна, благородна і аристократична.

Деякі музикознавці, педагоги та виконавці вважають, що для виконання старовинної музики, зокрема творів французьких клавесиністів, потрібно використовувати інструменти тієї епохи, щоб досягти справжнього звучання. Але, якщо навіть створити акустичні умови – скажімо, використання клавесину у залі стилю рококо, то цим ще не досягти історично вірної інтерпретації. Для цього потрібні і відмінний слуховий контроль, і знання історичних стилів у музиці, і справжнє чуття, і тонку душу.

Не менш важливою проблемою виконання творів французьких клавесиністів є артикуляція. Необхідно враховувати артикуляційні особливості клавесину. При всіх позитивних якостях клавесину не можна не відмітити його суттєвого недоліку – короткого звучання. Природне стаккатне акцентування кожного звуку, який добувається на цьому інструменті, більше відповідає рухливості і танцювальності, негативно відбиваючись на виконанні повільних, пісенного типу мелодій. Щоб запобігти перерваності звучання мелодичної лінії, проміжки між її окремими звуками заповнювались різного виду прикрасами, мелізмами, або, як їх тоді називали, "манерами". Дивуючись сьогодні вишуканій різноманітності мелізматики французьких клавесиністів, ми часто не задумуємось над тим, що перше її застосування було викликане причинами чисто артикуляційного порядку. Однак через ряд причин, зумовлених артикуляційною природою клавесину, головним артикуляційним принципом його неминуче лишалось *non legato*. Про це свідчить таке висловлювання Ф.Е. Баха: "Ноти, не записані розчленованими (тобто *staccato*), зв'язними (тобто *legato)* чи витриманими (тобто *tenuto*), слід тримати половину їх довжини" [2, 45].

Сам факт застосування *non legato* у випадку відсутності артикуляційних позначень свідчить про те, що цей артикуляційний прийом сприймався тоді як основний. Сприйняття розчленованої вимови як артикуляційної норми, яка найбільше відповідала звуковій природі клавесину, не загубило свого значення і пізніше, коли на зміну клавесину прийшло фортепіано. Це пояснюється тим, що на початковому етапі становлення фортепіанного штрихового мистецтва ще були сильними артикуляційні традиції принципів клавесинної гри, про що свідчать опубліковані на початку 19 століття фортепіанні школи [5,239].

Отже, в епоху французьких клавесиністів домінуючу роль грало *non legato*. Таке розуміння повинно сприяти використанню цього штриха при виконанні студентами фортепіанних творів Ж.Рамо, Ф. Куперена, Л. Дакена та ін. З другої половини 18 століття артикуляцію починають розглядати у взаємодії з іншими виражальними засобами. Ф. Е. Бах, наприклад, відмічає залежність артикуляції від тривалості звучання, темпу і динаміки [2, 47].

Позбавлені можливості філірувати звук клавесинисти 17-18 століть вміли доповнити недостатню динамічну гнучкість інструмента засобами артикуляції. На думку Л. Баренбойма, рисочка, а потім клин, який замінив її, довгий час вживали для позначення акценту, тобто використовували динамічну функцію, причому акцент і скорочення тривалості ноти нерідко співпадали. Крім того, різка стаккатність звуку, яка позначалась клином, сама по собі не позбавлена деякої акцентованості. Такий взаємозв'язок артикуляції з іншими виражальними засобами існує завдяки різноманітності її функції, яка є результатом глибокого взаємозв'язку артикуляції з усім комплексом музичної виразності, в тому числі і педалі.

Щодо використання педалі у творах французьких клавесиністів, то загальновідомо, що клавесин її не має (тобто управління демферною системою в цілому). З цього не випливає, що на фортепіано студенти не повинні використовувати педаль. Метою піаніста, граючого клавесинний твір, повинно бути не формальне наслідування, а прагнення найбільш повно виразити зміст музики. Як вже зазначалось, фактура клавесинної музики прозора. Французькі клавесиністи вміщали свої поетичні ідеї у форму невеликого висотного та динамічного діапазону. Педаль присутня майже весь час. Вона фарбує звучання в цілому, відтіняє гармонічні значення басів у химерних фігураціях супроводу, підкреслює артикуляційні контрасти. Зрозуміло, і паузи, і стаккато не розраховані на наявність педалі, цілком реальні. Педаль може забарвлювати і стаккато, але знімається разом із зняттям руки [4,27].

Натиснення педалі в основному – мінімальне. Філігранна мелізматика, витонченість вимагають прозорості, але не сухості. Цим і повинен керуватись студент при виконанні творів французьких клавесиністів. Так, наприклад, в "Тростинах" Ф. Куперена супровід гармонічний і педаль знімається на кожній новій гармонії. У цій, типовій для клавесинної манери, п'єсі лінія басу являє собою змінюючу свій рельєф мелодію, яка поліфонічно сплітається з верхньою мелодичною лінією. Повна педаль грубо розрушить цю лінеарність, створивши звучні гармонічні комплекси. Мінімальна педаль, трохи більш натиснута на басах, основах гармонії, створить гармонічну "атмосферу" звучання і збереже графічну прозорість супроводу. Слід остерігатися злиття педаллю гармонічних фігурацій, які мають чисто ритмічне значення. (Ця порада відноситься і до Баха, і до Моцарта). Так як численні прикраси починаються, звичайно, разом з басом, важливо не засмітити педаллю останню опорну ноту, тому при запізнюючій педалі натиснути її знову слід тільки після закінчення прикраси, коли відстоїться чиста звучність. Самі ж мелізми, особливо довгі, тим більше трелі, цілком допускають дрібну педаль. Повна педаль дуже рідко вживається. Особливо погано звучать окремі мальовничі плями при загальній безпедальній звучності [4,29].

Щодо темпоритму і метроритму у творах французьких клавесиністів, то студентам слід пам'ятати, що темп - не тільки кількісна, але і якісна категорія. І однакова швидкість руху у різних обставинах

сприймається і переживається по-різному. Твір, двічі зіграний з однаковою швидкістю, але в одному випадку важкою, громіздкою звучністю, а в іншому – легкою, виглядає виконаним у різних темпах. У музиці французьких клавесиністів – витонченій і пластичній – особливо нестерпна стандартна пульсація по восьмим чи шістнадцятим, яка повинна штучно підштовхувати течію. У 17-18 століттях "вести такт", як любили говорити в ті часи, зовсім не означало відбивати такт чи тактувати. Під "тактуванням", "тактовим рухом" і під "грою в такт" розумілось тоді виконавське володіння тонкощами метроритму, тими тонкощами, які визначались чуйним переживанням ієрархії часових одиниць руху [8,39].

Найхибніші відхилення від авторського тексту і задуму криються в не усвідомленні основного змісту твору та у спотворенні його часової структури. Помилки виконавця клавесинних творів в організації часу належать до числа найбільших помилок. Потрібно з самого початку встановити вірний основний темп твору. Невизначеність, або помилковість початкового темпу інколи накладає свій відбиток на весь твір. У творах французьких клавесиністів переважають рухливі темпи, що диктуються специфікою виконання п'єс на клавесині. Їм характерна цілковита відсутність "темпо рубато". Помітні зрушення темпу в межах однієї частини не потрібні та шкідливі. Отже, задумуючись над таким важливим питанням, як вибір темпу, необхідно завжди пам'ятати наступне: враження, що характер руху в'ялий, створюється нерідко тому, що звучність дуже густа; чим вона прозоріша, тим рух видається більш швидким. Саме при виконанні творів французьких клавесиністів розуміння цього має важливе значення.

Слід зазначити, що для виконання на фортепіано не всі клавесинні п'єси можуть бути однаково сприятливим репертуаром. Виконавська практика в її історичному розвитку показала, що на фортепіано грають майже виключно п'єси французьких клавесиністів, позначені рисами італійського впливу, фортепіанна фактура яких наближається до раннього класицизму. Звідси і переважне виконання творів Ж.–Ф.Рамо, Л.Дакена, Ж.Дандріє.

П'єса "Зозуля" Л. Дакена є типовою для творчості французьких клавесиністів, які любили зображати птахів. Ця п'єса, як і "Ластівка", – звуконаслідувального характеру, для образного відтворення якої необхідне використання барвистих клавесинних регістрів. Але її з успіхом виконують і на фортепіано. Інтонації зозулі звучать на фоні безперервного, розміреного бігу шістнадцятими, який звучить абсолютно рівно й однотонно.

Однією з найпопулярніших п'єс французьких клавесиністів у репертуарі піаністів є "Гавот з варіаціями" ля мінор Ж.–Ф. Рамо. У цій п'єсі можна використати всі звукові можливості фортепіано: різноманітну динаміку та насичений, густий звук. Твір "Перегукування птахів" Ж.–Ф.Рамо – теж типова "пташина" п'єса французького клавесинізму. При виконанні її на фортепіано необхідно зберегти клавесинний ефект щебетання птахів. П'єса звучить у рухливому темпі, що диктується виконанням її на клавесині та необхідністю звуконаслідування. Вона несе емоції радості, щоправда, стримані, як і всі емоції у творчості французьких клавесиністів.

У п'єсі Ф. Куперена "Таємничі перешкоди" глухе, похмуре звучання у поєднанні з остинатним ритмічним малюнком створює таємничу картину повільного, впертого подолання перешкод. "Трофеї " Д. Куперена – яскрава весняна музична картинка, проста й невибаглива.

До менш популярних відносяться твори – Ш. Шамбоньєра, Л. Клерамбо та ін., які зустрічаються в концертних програмах сучасних піаністів досить рідко. Майже повністю вони зникли і з педагогічного репертуару. Можна припустити, що такої долі зазнала творчість французьких клавесиністів переважно лише в нашій вітчизняній професіонально-музичній культурі, в історії якої не було окремого періоду клавесинного мистецтва. У початковий період розвитку фортепіано виступає у нас поряд з клавесином або клавікордом [1,89].

Тим не менш, твори французьких клавесиністів є своєрідними та чарівними музичними мініатюрами. Вони становлять цікавий матеріал для дослідження як в плані стилізації, так і в аспекті проблеми формування у студентів вмінь та навичок їх виконання, і мають перспективу для подальших розвідок у даному напрямку.

ЛІТЕРАТУРА

1. **Курковський Г. Питання фортепіанного виконавства. – К.: Музична Україна, 1983. – 139с.**
2. **Бах Ф.Э. Опыт об истинном искусстве игры на клавире./ Из истории фортепианной педагогики. – К.: Музична Україна, 1974. – С. 40-55**
3. **Глебов И. Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников. – М.: Советский композитор, 1976. – 230с.**
4. **Голубовская Н. Искусство педализации. – М.: Музыка, 1974. – 41с.**
5. **Коган Г. Избранные статьи. – М.: Советский композитор, 1972. – 265с.**
6. **Ландовская В. Старинная музыка. – М.: Музыка, 1913. – 290с.**
7. **Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. – М.: Музыка, 1966. – 406с.**
8. **Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1988. – 239с.**
9. **Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Вып. 1. – М.: Советский композитор, 1979. – 320с.**

З М І С Т

Вступне слово 3
1. Гавриш Н.В. Педагогічний погляд на дитячу творчість як явище культури 4
2. Воробйов А.М. Місце соціокультурних чинників в українській ментальності 8
3. Главінська О.Д. Усвідомлення дитиною своєї суб'єктності як необхідна умова формування адекватної самооцінки 14
4. Івашкевич Е.З. Психологічне обґрунтування діалогічності пізнавальної діяльності як комунікативного процесу 19
5. Савуляк В.О. Психосоціальні фактори наркотичної залежності 24
6. Безлюдна В.І. Актуалізація комунікативної потреби у дітей дошкільного віку 29
7. Янцур Л.А., Верусь Н.С. Психолого-педагогічні умови формування зображувальної діяльності у дітей третього року життя 36
8. Косарєва О.І. Психолого-педагогічні особливості конфліктів дошкільників з батьками в сім'ї 39
9. Корчакова Н.В. Усвідомлення молодшими школярами сутності презентаційної ситуації та власних самопрезентаційних намірів 42
10. Одолінський В.Г. До проблеми соціалізації молодших школярів 46
11. Рудюк О.В. До проблеми внутрішньоособистісного конфлікту у юнаків в ситуації соціальної депривації 48
12. Михальчук Н.О. Психологічні аспекти проведення дискусій в межах мікрогруп на уроках іноземної мови в середній школі 53
13. Цуканова М.С. Основні аспекти проблеми психічних кризових станів, які виникають у неповнолітніх засуджених під час відбування покарання 55
14. Середюк Л.А. Розширення сфери діяльності та самодіяльності учнів, як умова оптимізації самовираження старшокласників 58
15. Наумчук Г.І. Педагогічні умови національного виховання дітей в сім'ї 62
16. Харламенко В.Б. Професійна орієнтація учнівської молоді як соціально-педагогічна проблема 66
17. Мельник О.В. Зміст і структура профконсультаційної роботи із школярами 70
18. Капустіна О.В. Методика професійного самовизначення Д.Голланда 74
19. Рудницька Н.Ю. Методи вивчення краєзнавчого матеріалу учнями шкіл Волині (1917-1932 рр.) 79
20. Шарапова Т.М. Методика застосування рейтингової системи оцінювання навчальних досягнень школярів при вивченні курсу "Екологія" 81
21. Кільдеров Д.Е. Уявні просторові перетворення як основа оперування динамічними образами об'ємних предметів 87
22. Ковбаса Ю.М. Вимоги до змісту навчання основам бухгалтерського обліку у 10-11-х класах середніх загальноосвітніх закладів 91
23. Сингаївський Д.В., Бєлошицький О.О., Ковальов В.М. Оновлення змісту трудової підготовки молоді на основі технічної творчості 94
24. Ващук О.В. Використання комп'ютерних технологій у навчальному процесі учнів 5-7 класів 98
25. Хоронжевський О.М. Формування гігієнічної культури у школярів основної школи в процесі трудового навчання – запорука профілактики професійних захворювань 103
26. Онишко Н.П. Школи з альтернативною формою навчання у системі освіти Німеччини 105
27. Якимчук С.Н. Музичне мистецтво як один із провідних засобів виховання особистості 110
28. Левківський М.В. Історико-педагогічне краєзнавство у формуванні компетентності майбутнього вчителя 112
29. Литвиненко С.А. Підготовка майбутніх учителів початкових класів до соціально-педагогічної діяльності з молодшими школярами 116
30. Бородіна К.І., Кмець А.М. Структура екологічної свідомості студентів педагогічного вузу 120
31. Герман Н.В. Проблеми професійної підготовки вчителя в процесі вивчення дисципліни „Безпека життєдіяльності людини" 123
32. Козяр М.М., Янцур М.С., Хомяк О.Л. Деякі аспекти методичного забезпечення процесу вивчення машинної графіки у вищій школі 126
33. Джеджула О.М. Попередні умови побудови моделі графічної діяльності студента 131
34. Козяр М.М., Гордійчук І.І., Вовк В.Ф., Лебедюк Є.А. Система контролю знань студентів з інженерної графіки 133
35. Черуха Н.В. Індивідуалізація процесу навчання іноземних мов для спеціальних цілей: сутність, особливості, сучасні проблеми 137
36. Янцур М.С., Войтко А.І. Використання модульно-рейтингової системи навчання в підготовці майбутніх вчителів до профорієнтаційної роботи з учнями 140
37. Осницька Т.Р. Педагогічні ідеї духовно-морального виховання учнівської та студентської молоді в педагогічній спадщині С.Я. Дем'янчука 146

38. Яковенко Л.П. Художнє мислення: зміст, структура, проблеми формування засобами музичного мистецтва 148
39. Вакульчук М.В., Шолудько Н.Г. Красномовство – мистецтво формування риторичної культури особистості в умовах вищої школи.....152
40. Савчин Л.М. Культурологічні концепції та їх реалізація в системі вищої освіти 155
41. Станіславська К.І. Про деякі аспекти розвитку музичного сприймання студентів режисерських спеціалізацій 159
42. Ярмак Т.М. Формування у студентів вмінь та навичок виконання творів французьких клавесиністів 163
43. Піддубник В.Г. Розвиток професійних умінь і навичок студентів на уроках хорового сольфеджіо 167
44. Тарчинська Ю.Г. Проблема формування навичок виразного виконання в аспекті розвитку техніки гри на фортепіано 168
45. Сверлюк Я.В. Психолого-педагогічні основи керування оркестровим колективом 173
46. Димченко С.С. Педагогічна і диригентська спадщина М.Малька в історичному часі української музичної культури.....175
47. Сіончук О.В. Формування художніх цінностей особистості засобами музичного мистецтва 180
48. Скільська Л.І. Специфічні особливості роботи з дитячим хоровим колективом.....182
49. Гаврилова Г.П. Громадянське виховання молоді засобами народознавства на матеріалі української літератури 185
50. Чичановська Н.Ф. Художньо-творчий розвиток учнівської молоді Рівненщини в умовах національного відродження.....189
Відомості про авторів 192

Наукове видання

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

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету

Випуск 25

Заснований в 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 12.12.2002 р. Підписано до друку 31.01.2003 р.
Формат 60х84 1/8. Папір офсетний № 1. Гарнітура Times New Roman. Друк різографічний.
Ум. друк. арк. 27,96. Обл. вид. арк. 28,38. Замовлення № 17/1. Тираж 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 25. — Рівне: РДГУ, 2003. — 196 с.**

ISBN 966 — 7281 — 07 — 6.

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.

УДК: 37: 371: 372: 373: 374: 376: 378: 379 **ББК 74.20**