

7. Демченко І.І. Творчий розвиток учнів початкової школи засобами образотворчого мистецтва. Дис. ... кан. пед. наук. – 13.00. 07 – теорія та методика виховання. – Умань, 2005. – 175 с.
8. Кан-Калик В.А., Никандров Н.Д. Педагогическое творчество. – М.: Педагогика, 1990. – 144 с.
9. Кульчицька О.І. Соціальне середовище у розвитку обдарованості // Обд.дит., 2004. - №8. – С.2-9.
10. Зуб О.М. Засади розвитку гімназії // Обд.дит., 2007. - №4. – С. 15-16
11. Олексюк С.В. Освітня програма «Обдарована дитина» приватної школи «Європейський колегіум» // Обд. дит., 2008. - №5. - С. 4-13.
12. Шалда Т.В., Плїш І.В. Шлях до особистісного вдосконалення обдарованої дитини // Обд. дит., 2008. - №5. – С. 18-24.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Біда Антоніна Петрівна – пошукувач кафедри вищої школи та освітнього менеджменту Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького.

Коло наукових інтересів: дослідження проблеми обдарованості.

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ УЧАСНИКІВ СТУДЕНТСЬКИХ МУЗИЧНИХ КОЛЕКТИВІВ

Геннадій БРОДСЬКИЙ, Інґа ШЕВЧЕНКО (Кіровоград)

У статті йдеться про особливості професійної підготовки студентів мистецького факультету, розкривається методика формування виконавської майстерності студентів – учасників музичних колективів як однієї з форм організації художньо-творчої діяльності майбутніх учителів музики.

Статья посвящена особенностям профессиональной подготовки студентов факультета искусств, в ней раскрывается методика формирования исполнительского мастерства студентов – участников музыкальных коллективов как одной из форм организации художественно-творческой деятельности будущих учителей музыки.

Ключові слова: професійна підготовка, виконавська майстерність, художньо-творча діяльність, особистість, студенти.

Постановка проблеми. Професійне становлення молодого вчителя в процесі його підготовки у вищій школі передбачає не тільки оволодіння певною сукупністю знань, навичок та умінь, але й особистісне самовдосконалення. Формування педагога нового типу можливе лише за умови наближення навчання у вищому навчальному закладі до реальної професійно-педагогічної діяльності, адже становлення вчителя визначається не лише глибоким знанням основ наук, а й постійним удосконаленням його професійних навичок і умінь. Завдання підготовки педагогічних кадрів, що відповідають сучасним вимогам, актуалізують проблему формування виконавської майстерності майбутніх учителів музики в період навчання у вищому навчальному закладі. Отже, метою даної статті є визначення особливостей методики формування виконавської майстерності студентів – учасників музичних колективів як однієї з форм організації художньо-творчої діяльності майбутнього вчителя музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми інструментального та вокально-інструментального виконавства досліджувалися музикознавцями, філософами, соціологами, педагогами, психологами. Серед відомих дослідників слід назвати А. Болгарського, Б. Бриліна, Н. Коваленко, В. Кузнєцова, які розглядають переважно функціонування вокально-інструментальних колективів, естетичне виховання їх учасників. Питання камерного музикування висвітлювали Т. Вороніна, Т. Гайдамович, А. Готліб, В. Зеленін, А. Зибцев, М. Мільман, М.Моїсєєва; народно-інструментального – П. Богонос, О. Ільченко, В. Лапченко, В. Лебедев, І. Маринін та ін. Результати аналізу музично-педагогічної та музично-методичної літератури свідчать, що камерне і народне оркестрове та ансамблеве виконавство розглядається у кількох аспектах, а саме: досліджується структура спільної музичної діяльності, типи та форми її організації; вимоги до оркестрантів та специфічні якості ансамблевих виконавців.

Проблема формування виконавської майстерності музиканта розглядається у працях М. Давидова, О. Бодіної, Є. Гуренко, Ж. Дедусенко, О. Капустіна, Н. Корихалової, В. Крицького, Т. Рощиної, Г. Саїк, О. Шульпякова та інших дослідників. Так, М. Давидов [1] тлумачить виконавську майстерність як вільне оволодіння музикантом інструментом і собою, як емоційно яскраве, співтворче, технічно досконале втілення музичного твору в живому звучанні. О. Бодіна [2] підкреслює, що виконавство пов'язане з трьома рівнями творчого процесу: усвідомленням виконавцем змісту окремих мотивів та інтонацій на основі розкриття їх семантичного значення, переведенням семантичної конкретизації в художнє узагальнення та оформлення певного драматургічного задуму виконавця. Є. Гуренко [3] визначає, що специфічною ознакою виконавства є художня інтерпретація; О. Капустін [4] розглядає соціальні функції музичного виконавства, форми спілкування виконавця і слухача; Н. Корихалова [5] наголошує на таких антитезах процесу музичного виконавства як об'єктивізм та суб'єктивізм. Г. Саїк [6] розглядає проблему формування виконавської майстерності у студентів на основі активізації емоційно-естетичного переживання музики; О. Шульпяков [7] аналізує різні взаємопов'язані сторони виконавського мистецтва, в якому взаємодіють “художнє” і “технічне”.

Отримані результати. Сутністю процесу формування виконавської майстерності, на думку Д. Благого, є необхідність творчого контакту з партнерами у процесі інтерпретації музичного твору, а метою навчання в класі оркестру та ансамблю – оволодіння мистецтвом спільного музикування та загальними формами виконавської практики [8, 7 – 9]. Розглядаючи роботу викладача камерного оркестру та ансамблю,

А. Зибцев виводить три основні принципи досконалого ансамблевого виконавства: досягнення внутрішнього контакту у процесі творчого спілкування партнерів шляхом слухового контролю; оволодіння художньо-виражальним темпоритмом; узгоджене виконання динаміки музичного твору [9, 44 – 45]. Проаналізувавши наукові праці з питань камерного музикування, ми помітили, що автори майже ідентично розуміють основні принципи майстерності оркестрового та ансамблевого виконавства: рівноправність (М. Мільман, А. Готліб, Г. Солопахо), відчуття колективної відповідальності (А. Готліб, Г. Солопахо, А. Зибцев).

Робота над удосконаленням виконавської майстерності в оркестрі (ансамблі) формує сприйняття цілісного музичного образу, багатоплановість музичного мислення, відчуття різноманітності нюансів та тембрів, творчої ініціативи їх застосування, вміння слухати і чути всю партитуру оркестру (ансамблю), швидких переходів із одного емоційного стану в інший, розуміння значення кожної інтонації та фрази у побудові музичної форми та основи агогічних відступів, осмислення артикуляції, удосконалення ритму, збагачення технічної майстерності та розширення звукової палітри шляхом творчого переосмислення гри партнерів, а також естетичні та волеві якості, такі як самодисципліна, відчуття особистої відповідальності, взаєморозуміння, колективізм. Така робота активізує творчу уяву виконавця, розширює межі його фантазії шляхом втілення ідей, запропонованих партнерами, допомагає музиканту перебороти власні виконавські недоліки (невміння витримувати темп, ритм), робить виконання впевненішим; дає стимул до постійної мобілізації уваги, надає нових рис артистизму, допомагає визначити своє покликання шляхом звільнення від інструментальних та загально виконавських недоліків, сприяє розвитку оркестранта (ансамбліста) як соліста при відпрацюванні індивідуальної майстерності; налагоджує контакти, розвиває творчі здібності та є способом самовираження особистості.

На думку Д. Благого, специфіка формування ансамблевої майстерності подвійно впливає на розвиток професійних якостей музиканта: з одного боку, розширює можливості художнього впливу, а з іншого, – звужує, що пояснюється загальним пристосуванням оркестрантів (ансамблістів) [8, 5 – 6]. Досліджуючи спільну музично-виконавську діяльність, М. Моїсєєва визначає відчуття ансамблю як здатність оцінювати виконання партнерів у процесі спільного музикування у співвідношенні зі своїм виконанням на образно-емоційному, метроритмічному, динамічному, артикуляційному рівнях. Структурними компонентами відчуття ансамблю є професійно важливі ознаки особистості, спеціальні музичні та професійно-педагогічні

здібності [10, 7 – 8]. А. Готліб наголошує на таких вимогах до оркестрантів (ансамблістів): синхронне звучання – як єдність темпу та ритму; врівноваженість за силою звучання всіх партій – як єдність динаміки; узгодження штрихів всіх партій – як єдність прийомів фразування [11, 18]. Основними ознаками професіоналізму в ансамблевому виконанні Т. Вороніна, В. Зеленін, Т. Самойлович називають єдність темпу та ритму, динаміки, прийомів фразування.

М. Моїсеєва наділяє оркестрантів (ансамблістів) специфічно-професійними навичками, які розділяє на групи: навички слухового контролю; навички виконавського ансамблю; навички вербалізації музичного змісту; навички вільного орієнтування у нотному тексті. Ансамблеву компетентність М. Моїсеєва тлумачить як “розмірність й адекватність агогічних, динамічних, метроритмічних намірів партнерів, ідентичність їх інтонаційно-синтаксичної, артикуляційної, віртуозно-технічної культури у кожному конкретному мікроепізоді партитури, на кожному її часовому відтинку та у відповідності до їх емоційних станів” [10, 8 – 9].

На думку Т. Вороніної, оскільки розвиток оркестранта (ансамбліста) невіддільний від загального музичного розвитку, для повноцінного ансамблевого виконавства потрібні знання про інструменти з різними способами звуковидобування, тембровими властивостями, динамічними можливостями та орієнтація у вокальному мистецтві [12, 19]. А. Готліб наголошує на потребі для оркестранта (ансамбліста) знань про ігрові прийоми, особливості звуковидобування, штрихи інструментів всього ансамблю, а також знань індивідуальної гри партнера [11, 6 – 21].

Отже, основними завданнями в класі оркестру (ансамблю) є теоретична підготовка, розвиток умінь та навичок слухати партнерів, відчувати збалансованість ансамблевого звучання, різноманітність динамічних відтінків, звукових барв, штрихів тощо. До музикантів оркестру (ансамблю) висувають певні вимоги: володіння технічними навичками гри на інструментах, гармонічне та мелодичне мислення, імпровізаційне відчуття; тонке відчуття ритму, володіння штрихами і специфічними способами звуковидобування; наявність творчих даних, досконала техніка гри на інструменті; вміння аранжувати, знання композиції, орієнтація в електронній, трансляційній техніці, костюмах, гримі, декораціях; сучасне мислення, міцний професіоналізм. Все це є фундаментом для розвитку виконавської майстерності учасників колективів. Іншим компонентом є синхронність та якість ансамблю, зумовлена єдиним розумінням та відчуттям партнерами темпу й ритмічного малюнка.

Головними умовами спільної роботи оркестру (ансамблю) є:

1. уміння узгоджувати звучання свого інструменту (голосу) в ансамблі у темповому і ритмічному відношенні;
2. уміння знайти необхідну звукову рівновагу;
3. володіння основними динамічними нюансами;
4. уміння зіставляти звучання різної сили, поступово підсилювати або послаблювати звучання залежно від визначеної початкової і кінцевої сили звука;
5. уміння відтворювати подовжене і швидке звукове наростання;
6. узгодження технічних прийомів між усіма учасниками.
7. Важливим для формування виконавської майстерності є також уміння досягнути компактного звучання, тобто “саунду”, що характеризує індивідуальне звучання голосу (інструменту) або оркестру (ансамблю) в цілому.

Саунд (англ. *sound* – “звук, звучання”) – одна з найважливіших стильових категорій якості звучання інструмента або голосу, що визначається способом звуковидобування, типом атаки звука, манерою інтонування, трактовкою тембру. Оркестровий або ансамблевий саунд визначається складом інструментів (голосів), стильовими перевагами музикантів, майстерністю аранжувальника. В сучасних умовах саунд залежить також від техніки звукозапису і відтворення, прийомів електронної та комп’ютерної обробки звуку. Іншими словами, складовими саунду є способи звуковидобування, тип атаки звука, манера інтонування і трактовка тембру ансамблів, склад інструментів (голосів), стильовий напрямок роботи колективу, якість аранжування і звукопідсилюючої апаратури. Таким чином, досягнення якості саунду в оркестрі (ансамблі) є необхідною умовою формування виконавської майстерності учасників студентських музичних колективів.

Отже, уміння слухати себе і партнера, контролювати гру, відчувати звукову перспективу, підпорядковувати звучання загальній художній меті є основою для розвитку виконавської майстерності. А для цього необхідно розвивати виконавський слух, що може сформуватись тільки під час власної виконавської практики музиканта. У процесі виконання учасники оркестру (ансамблю) бачать один одного і тому мають можливість для взаємного контакту шляхом координації виконавських намірів. При ансамблевому виконанні музичного твору одним із умінь ансамбіста є уміння залучити партнера до свого задуму, тобто передавати партнеру своє бачення музичних образів, впевнити у правдивості та природності своєї інтерпретації, а одночасно – вміти розуміти бажання й задуми партнера. Коли виконавська індивідуальність кожного окремого виконавця підпорядковується колективній художній меті, це свідчить про якість виконавської майстерності. Саме в

ансамблевому виконавстві найяскравіше розкривається індивідуальність артиста.

Висновки. Успіх гри (співу) в оркестрі (ансамблі) залежить від характеру власної виконавської індивідуальності, яка може забезпечити творчий контакт, впливає на особистість. Сутність творчого взаєморозуміння учасників оркестру (ансамблю) виявляється у створенні загального плану інтерпретації. Свобода музичного вираження не сковується спільним виступом, оскільки спільне музикування повністю зберігає внутрішню безмежність такої свободи, хоча й менше, ніж сольна гра (спів). Найціннішою якістю виконавського мистецтва є свобода вираження при органічному синтезі індивідуальностей, який виникає у процесі тривалої та різноманітної роботи. На цій основі творчий імпульс, зароджений в одного із партнерів, розпізнається, підтримується іншими, знаходить у грі (співі) художньо переконливе продовження. Отже, основною вимогою до виконавської майстерності учасників студентських музичних колективів є наявність безпосереднього та миттєвого взаєморозуміння, що дозволяє досягнути виключної яскравості та багатогранності без будь-якої скутості у прояві творчої індивідуальності кожного з музикантів.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Давыдов Н.А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста: Автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02/ Киевская консерватория им. П.И.Чайковского / Н.А. Давыдов. – К., 1990.
2. Бодина Е.А. Творческая природа музыкального исполнительства: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения / Е.А. Бодина. – К., 1975.
3. Гуренко Е.Г. К проблеме целостности художественного произведения: Автореф. дис. ... канд. филос. наук: Моск. гос. ун-т им. М.В.Ломоносова / Е.Г. Гуренко. – М., 1968.
4. Капустин Ю.В. Музыкант-исполнитель и публика / Ю.В. Капустин. – Л.: Музыка, 1985.
5. Корыхалова Н.П. Музыкальное произведение и исполнитель (проблема и ее разработка в XX веке): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02/ Ленингр. гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова / Н.П. Корыхалова. – Л., 1991.
6. Саїк Г. Ф. Формування виконавської майстерності у студентів на основі активізації емоційно-естетичного переживання музики: Автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.02 / Київський національний ун-т культури і мистецтв / Г.Ф. Саїк. – К., 2000.
7. Шульпяков О.Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ: Психофизиологическое единство исполнительской деятельности. Проблемы методологии: Автореф. Дис. ... д-ра искусствовед.: 7.00.02/ Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского / О.Ф. Шульпяков. – М., 1986.
8. Благой Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс / Д. Благой // Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство: Сб. ст. – М.: Музыка, 1979.
9. Зыбцев А. Из опыта работы педагога класса камерного ансамбля / А.Зыбцев // Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство / Сб. статей. – М.: Музыка, 1979.
10. Моїсєєва М.А. Спільна музично-виконавська діяльність як засіб формування професійних якостей учителя музики (на матеріалі концертмейстерського класу): Автореф. дис. ... канд. педагогічних наук / М.А. Моїсєєва. – К., 1998.
11. Готлиб А.Д. Основы ансамблевой техники / А.Д. Готлиб. – М.: Музыка, 1971.

12. Воронина Т. О камерном музицировании и становлении исполнителя / Т. А. Воронина // О мастерстве ансамблиста: Сб. научных трудов / Отв. ред. Т.А.Воронина. – Л., 1986.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бродський Геннадій Леонідович – заслужений працівник культури України, доцент кафедри музично-теоретичних та інструментальних дисциплін Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Коло наукових інтересів: особливості оркестрової роботи як форми організації професійно-педагогічної діяльності студентів мистецького факультету.

Шевченко Інга Леонідівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Коло наукових інтересів: особливості професійної підготовки студентів мистецьких факультетів педагогічних вищих навчальних закладів у рамках сучасної гуманітарно-культурологічної парадигми.

УКРАЇНСЬКИЙ ПЕДАГОГ І МЕТОДИСТ МИКОЛА ВОЛОДКЕВИЧ

**Вікторія ВДОВЕНКО, Оксана ГУР'ЯНОВА, Віталій ПОСТОЛАТІЙ
(Кіровоград)**

В статті здійснено спробу аналізу педагогічної спадщини М. Володкевича, зокрема, акцент зроблено саме на дидактичних поглядах видатного педагога.

В статье совершена попытка проанализировать педагогическое наследие Н. Володкевича, в частности акцент сделан именно на дидактических идеях выдающегося педагога.

Ключові слова: дидактичні погляди, реформаторська педагогіка, методист, комерційна освіта, практичні заняття.

Хоча на початку ХХ ст. ім'я Миколи Володкевича знав увесь освічений Київ, де він працював, і далеко за його межами, проте протягом тривалого часу воно випало з історії вітчизняної педагогіки. Чи не вперше після забуття, 1963 р. про нього згадав К. Парменов, присвятивши його діяльності декілька сторінок своєї монографії [10, 139-141]. Саме автори цієї публікації зробили свій внесок у дослідження біографії педагога. Педагогічну діяльність Миколи Володкевича досить ґрунтовно висвітлив В. Постолатій 1996 р. у дисертації “Розвиток комерційної освіти в Україні (1804 – 1920рр.)” [11, 80] та О. Гур'янова 2007 р. у дисертації “Організація навчально-виховного процесу в комерційних училищах України (1894 – 1920 рр.)” [7]. У контексті новаторської педагогічної діяльності О. Астряба про М. Володкевича 2004 р. згадала й Н. Дічек [8, 64]. Але не дивлячись на те, що його ім'я поволі повертається до нас, про нього ще мало що відомо широкому загалу. Залишається невисвітленою його діяльність як методиста-математика. Таким чином, **метою даної статті** є аналіз педагогічної спадщини М. Володкевича, зокрема, акцент зроблено саме на дидактичних поглядах видатного педагога.