

8. Соціальна педагогіка : підруч. / [Капська А. Й., Міщик Л. І., Зайцева З. І., Безпалько О. В. та ін.] ; за ред. А. Й. Капської. – [2-е вид.]. – К. : Центр навч. літ-ри, 2003. – 256 с.
9. Соціальна педагогіка : теорія і технології : підруч. / [Алексеев Т. Ф., Басюк Т. П., Безпалько О. В. та ін.] ; за ред. І. Д. Звереві. – К. : Центр навч. літ-ри, 2006. – 316 с.
10. Соціальна робота : технологічний аспект : навч. посіб. / [Капська А. Й., Безпалько О. В., Вайнола Р. Х., Вакуленко О. В. та ін.] ; за ред. А. Й. Капської. – К. : Центр навч. літ-ри, 2004. – 352 с.
11. Тюття Л. Т. Соціальна робота : теорія і практика : навч. посіб. / Тюття Л. Т., Іванова І. Б. – [2-ге вид.] – К. : Знання, 2008. – 574 с.
12. Філософський словник соціальних термінів / [за ред. В. П. Андрущенко]. – Київ – Харків, 2002. – С. 546.
13. Теория социальной работы : [учеб. / под ред. проф. Е. И. Холостовой]. – М., 1998. – 334 с.
14. Технологии социальной работы : [учеб. / под общ. ред. проф. Е. И. Холостовой]. – М. : ИНФРА-М, 2001. – 400 с. – (Серия „Высшее образование”).
15. Социальная педагогика : Курс лекций : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / [Галагузова Ю. Н., Штинова Г. Н., Тищенко Е. Я. и др.] ; под. общ. ред. М. А. Галагузовой. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 416 с.
16. Социальная педагогика : [учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений / под ред. В. А. Никитина]. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. – 272 с.

Аннотация

И.М.Шоробура, М.М.Ворнык

Теоретические аспекты социально-педагогической работы

В статье уточнена сущность дефиниций „социальная работа”, „социально-педагогическая деятельность”, „социально-педагогическая работа”. Определена основная цель, а также объекты и субъекты социально-педагогической работы. Выделены и охарактеризованы основные её принципы: принцип компетентности субъектов социально-педагогической работы, принцип индивидуально-гуманистического подхода, принцип системности и конфиденциальности.

Ключевые слова: социальная работа, социально-педагогическая деятельность, социально-педагогическая работа, принципы социально-педагогической работы.

Summary

I.M.Shorobura, M.M.Vornyk

Theoretical Aspects of Social-Pedagogical Work

The essence of such definitions as: „social work”, „social-pedagogical activity” and „social-pedagogical work” has been specified in the article. The main aim, subjects and objects of social-pedagogical work have been defined. The basic principles are considered: principles of subjects competence of social-pedagogical activity, principle of individual-humanistic approach, system and confidential principles.

Key words: social work, social-pedagogical activity, social-pedagogical work and the principles of social-pedagogical work.

Дата надходження статті:

„15” березня 2011 р.

УДК 371.134:78.071.4+785 (045)

В.Б.ШУБИНА,

викладач

(м.Хмельницький)

Роль фортепіанного ансамблю у формуванні професійних музичних умінь та навичок майбутніх вчителів музики

В статті подається визначення терміна „фортепіанний ансамбль”, класифікація його видів і жанрів. Простежуються історичні передумови виникнення і розвитку фортепіанного ансамблю, обґрунтовуються розвивальні можливості фортепіанної ансамблевої музики, а також розглядається роль фортепіанного ансамблю в формуванні професійних музичних умінь та навичок майбутніх вчителів музики.

Ключові слова: ансамбль, фортепіанний ансамбль, фортепіанний дует, музичні уміння, музичні навички.

Постановка проблеми у загальному вигляді... Останнім часом в фортепіанній педагогіці все частіше проявляється інтерес до фортепіанного ансамблю не тільки як до різновиду виконавської діяльності, але і як до навчальної форми гри на інструменті, яка може значно підвищити зацікавленість студентів. Гра в ансамблі не тільки ідеально корегує виконавські прийоми, але й розвиває такі якості майбутнього спеціаліста, як відчуття товариства і взаємодопомоги, відповідальності за виконання твору в цілому, вміння підкорювати свої бажання і почуття основному завданню – розкриттю ідейно-художнього задуму композитора. Ансамблеве виконання породжує у

його учасників радісне відчуття творчого задоволення і дає можливість вдосконалювати свою виконавську майстерність навіть тим, хто володіє обмеженою технікою гри на фортепіано. Крім цього, оволодіння навиками ансамблевої гри на фортепіано доповнює і збагачує виконавську діяльність студентів, надаючи їм можливість грати яскраві та цікаві твори.

Аналіз досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми... Дана проблема розглядалась в роботах А.Готліба, Е.Любіна, В.Георгії відображується еволюція поглядів на ансамблеве виконання, розглядається становлення і формування ансамблевої техніки музиканта виконавця, а також в монографії О.Сорокіної. Розвиваючий потенціал ансамблевого музикування розглядався в працях Н.Язикова, Т.Молчанової, М.Антонової та інших.

Формування цілей статті... В музичній педагогіці приділяється недостатньо уваги до теорії і методики викладання фортепіанного ансамблю як важливого різновиду музичного мистецтва, залишаються не досить розкриті питання, які пов'язані із специфікою застосування фортепіанного ансамблевого навчання на заняттях з основного музичного інструменту на музично-педагогічних факультетах вищих навчальних педагогічних закладах і створенню необхідних умов, які б сприяли професійному росту майбутніх вчителів музики в процесі ансамблевої діяльності. Тому метою даної статті є розгляд ролі фортепіанного ансамблю у формуванні професійних музичних умінь та навиків майбутніх вчителів музики.

Виклад основного матеріалу... На музично-педагогічних факультетах вищих навчальних педагогічних закладів „Основний музичний інструмент” (фортепіано) займає передове місце в комплексі інструментальних дисциплін. Зміст навчання передбачає специфічні особливості практичної роботи на інструменті, постійний досвід накопичення спеціальних знань, а також розвиток здібності до практичного вживання цього досвіду в майбутній творчій і професійній діяльності.

Однією із основних форм навчання в класі фортепіано є індивідуальні заняття, значення яких полягає в розширенні всього комплексу професійних умінь і навиків студентів. Форми проведення занять, як і методи роботи, різноманітні і залежать від цілого ряду чинників: індивідуальних, особистісних якостей викладача та студента, стану навчальної програми на даний момент, цілей і орієнтирів в заняттях. Індивідуальні заняття повинні слугувати розширенню емоційних і художньо-інтелектуальних горизонтів студентів, давати імпульси до подальшого просування в рамках вибраної спеціальності. Сучасний рівень викладання музики ставить перед викладачем таке завдання: систематизувати і спрямувати навчання студентів на формування у них художньо-мистецької активності, яка веде до кращого засвоєння навчального музичного матеріалу, до міцного його закріплення, розвиває професійний інтерес до занять, сприяє самостійному творчому пошуку.

Ансамбль походить від французького слова „ensemble” – разом, вкупі, ціле, узгодженість [5]. Термін „ансамбль” означає цілісну єдність різних елементів і зустрічається у всіх видах мистецтва. В музиці ансамблем називають групу з двох і більше музикантів, які виконують музичний твір, і сам твір, написаний для такої групи музикантів. А саме визначення „добрий ансамбль” означає злагоджене виконання і єдність творчого стремління всіх учасників ансамблю.

Фортепіанний ансамбль є одним із різновидів камерної інструментальної музики, який має своєрідну реалізацію музичної діалектики: теза і антитеза – рольове співвідношення виконавських партій (Primo і Secondo), синтез – ансамбль як ціле. Діалектична єдність протиріч в рамках жанру здійснюється через дію ряду антиномій: риси сольного виконання – ансамблевий характер виконання; доцентрова тенденція „виконавець-виконавець” – відцентрова тенденція „виконавець-слухач”; гомофонне мислення – поліфонічне мислення; прагнення до самостійності обох партій – їх функціональне рівноправ'я; риси камерності – риси симфонічності [1, с.179].

Антонова М. виділила декілька основних тенденцій еволюції і оновлення жанру фортепіанного ансамблю на сучасному етапі:

- 1) традиційне (або романтичне), до якого відносяться твори, що складають основу жанрового репертуару, його „золотий” фонд, а також навчально-методичний репертуар;
- 2) полістилістичне, що включає твори традиційної форми, але написані „змішаною” технікою, які мають можливість синтезу будь-яких композиційних засобів;
- 3) експериментальне, де кожен твір є індивідуальним проектом, що пропонує новації на рівні форми, тембру і музичної мови [1, с.179].

Таке багаторівневе бачення і забезпечує синтетичність жанру фортепіанного ансамблю, сприяє його постійному розвитку і оновленню. Саме безперервність і багатовимірність розвитку відрізняють стан фортепіанного ансамблю на сучасному етапі від його перебування в попередніх епохах. Це є підтвердженням феноменології цього жанру в контексті музичної культури.

Значення навчально-педагогічного процесу у функціонуванні жанру фортепіанного ансамблю надзвичайно велике. Саме музична педагогіка минулого століття була важливим середовищем існування цього жанру. Багато музикантів і педагогів-практиків бачили в жанрі фортепіанного

ансамблю потужний потенційний засіб для музичного розвитку студентів, покликаний виконувати, перш за все, розвиваючу функцію.

Жанр фортепіанного ансамблю поділяється на два різновиди – на одному або двох інструментах. Фортепіанний дует (так відома московська піаністка Олена Сорокіна називає ансамбль на одному фортепіано) – це дует в чотири руки, єдиний рід ансамблю, коли дві людини виконують музичний твір на одному інструменті [7, с.22]. Особливості гри в чотири руки краще проявляються при порівнянні її з грою піаністів на двох фортепіано.

Два інструмента дають виконавцям набагато більшу свободу, незалежність у використанні регістрів, педалі і т.д., в той час як виконання за одною клавіатурою сприяє внутрішній єдності і співпереживанню. У виконанні дуету в чотири руки на двох роялях не може бути досягнуто такого звукового (зокрема, тембрового) балансу, який природно здобувається при грі двох партій на одному інструменті. Різниця в характері ансамблю відчувається і в музиці, яка створювалась для них. Твори для двох фортепіано тяжіють до віртуозності, концертності, а твори для дуету в чотири руки (ансамблю двох піаністів за одним інструментом) – до стилю камерного музикування.

Перші переклади оркестрових творів для дуету в чотири руки, які з'явилися в кінці XVIII-XIX ст., стали передвісниками нової функції фортепіанного дуету – музично-просвітницької, тому що прослуховування симфонічного твору і програвання його – далеко не одне і теж. Ніяке, навіть уважне і багаторазове прослуховування не може дати такого ознайомлення з твором, яке можна отримати, виконавши його і спробувавши знайти власну його інтерпретацію. Це не тільки пізнавальний творчий процес, але й, певною мірою, участь у ньому.

Гра в чотири руки гарно дисциплінує ритміку, вчить рахувати паузи, „пусті” такти і робити вчасні вступи, а також вдосконалює уміння читати з листа. Важливо те, що гра в чотири руки вчить слухати партнера, вчить музичному мисленню – не пальцевому, а слуховому. А також вчить вести діалог з партнером, розуміти його, вчасно подавати репліки і вчасно уступати. Якщо все це буде засвоєно, тоді студенту легко буде оволодіти і специфікою інших видів камерного ансамблю.

З особливими труднощами зустрічаються музиканти під час гри в чотири руки на одному фортепіано. На думку О.Сорокіної, „близьке сусідство піаністів за однією клавіатурою сприяє їх внутрішній єдності” [6, с.4], і з нею важко сперечатися. Але така єдність виникає у тому випадку, коли партнери мають чималий досвід в музикуванні подібного роду, в іншому ж випадку у партнерів часом виникає бажання посунути колегу, побоюючись удару ліктем у „сонячне сплетіння”. Крім того, великі труднощі при грі в чотири руки представляє педалізація, оскільки піаніст, що виконує другу партію, часто повинен педалізувати у власній паузі.

Фортепіанний ансамбль в останнє десятиліття перебуває на вершині популярності у всьому світі. Потреба цього жанру обумовлена різними факторами. Серед них – загальна тенденція до відновлення забутих ансамблевих традицій минулих століть; велика кількість високохудожніх творів композиторів XVIII-XX століть; постійний інтерес до жанру сучасних композиторів.

Сольне виконання та гра в ансамблі – психологічно відмінні стани і розрізняються не лише спрямованістю уваги, але й мірою артистичної відповідальності. Під час ансамблевого музикування музичні та рухові дії не встигають стати стабільними – вони залишаються гнучкими та легко керованими у залежності від вимог конкретної виконавської ситуації. Відомий піаніст і викладач А.Готліб писав: „Спільна гра відрізняється від сольної перш за все тим, що і загальний план, і всі деталі інтерпретації є наслідком роздумів і творчої фантазії не одного, а декількох виконавців, і реалізуються вони їхніми спільними зусиллями” [4, с.3–4]. І далі автор продовжує цю думку: „Музичне спілкування активізує творчу волю виконавця, розширює кордони його фантазій. Запропоновані партнером нові ідеї інтерпретації, підказаний ним несподіваний варіант вирішення художнього завдання, пошуки аргументів у суперечці, яка виникає, збагачують репетиційні заняття.... Тому й не рідкі випадки найбільш повного та яскравого розкриття індивідуальності артиста саме у спільному з іншими музикантами, а не у сольному виконанні” [4, с.13].

Основою спільного виконання є загальне звучання обох партій, оцінюючи яке кожен з учасників ансамблю вносить корективи у власну гру. Тому слід віддавати перевагу партитурному викладанню нотного тексту перед роздільним, адже візуальне сприйняття прискорює формування уявлень про загальне звучання твору, полегшує відлік часу у тривалих паузах і тим самим дає виконавцеві змогу не арифметично відраховувати лічильні долі, а слухом та очима стежити за перебігом музичних подій, вступати, так би мовити, „за музикою”.

Необхідно завжди уважно стежити за вертикаллю (ієрархічною підпорядкованістю звучання всіх елементів фактури) і горизонталлю (передачею мелодії від однієї партії до іншої, пасажів, акомпанементу тощо). Саме тому для учасників ансамблю знання обох партій є обов'язковим.

Процес визрівання художнього задуму і процес його втілення в конкретних звукових образах у ансамбіста і соліста різні. Якщо піаніст-соліст може відтворити звучання п'єси в цілому, то піаніст-ансамбіст – тільки звучання своєї партії. Причому знання партії, навіть чудове, не робить піаніста

партнером. Він стає ним лише в процесі спільної роботи з іншим учасником ансамблю (чи учасниками).

При спільному музичному виконанні однаково необхідні і вміння захопити партнера своїм задумом, передати йому своє бачення музичних образів, і вміння захопитись задумом партнера, зрозуміти його побажання, прийняти їх, вжитись в них.

Ансамблеве виконання, в порівнянні із сольним, благотворно впливає на студента не тільки в професійному плані, але й формує такі якості, як відчуття взаємної поваги, такту, партнерства. Гра в дуєті надає можливість як для творчого так і для дружнього спілкування піаністів-солістів. Слова Роберта Шумана про те, що дуєти Шуберта „зближують душі швидше, ніж будь-які слова” [8, с.214], чудово ілюструють цю думку.

Заняття ансамблем сприяють розвитку ансамблевого слуху як комплексу, що включає все різноманіття слухових уявлень, дисциплінують метро-ритмічну природу виконавців, покращують регулятивну функцію процесів артикуляції; у психологічному і естетичному аспекті стимулюють становлення комунікативних якостей особи, формують сценічні навички.

На відміну від інших камерних ансамблів за участі фортепіано (фортепіанне тріо, фортепіанний квартет, дуєти різних інструментів і фортепіано і т.д.), однією із переваг фортепіанного ансамблю є можливість самонавчання студентів. Незважаючи на загальні питання, зв'язані з інтерпретацією, з'являється можливість вирішення технічних проблем. Великого значення набуває єдність прийомів звуковедення, педалізації, стремління двох партнерів показати одного „чотирирукого піаніста” [3, с.93].

Відомо, що багато творів, написаних для фортепіанного ансамблю, мають оркестрові, інструментальні, сольні версії. Порівняння різних варіантів одного твору дозволяє виконавцям зазирнути в творчу лабораторію композитора, осмисливши нюанси оркестровки, відчувши зв'язок між симфонічною та фортепіанною творчістю. Також, значно збагачує темброву палітру майбутніх вчителів музики виконання перекладів оркестрових творів.

Виховне значення має робота в камерному ансамблі для піаністів, так як музиканти інших спеціальностей, окрім вдосконалення в грі на своєму інструменті, з дитячих років систематично зустрічаються в оркестровому класі, де звикають до колективної праці, до почуття загальної відповідальності. Піаністи ж оволодівають своєю майстерністю в умовах індивідуальних занять і звикають до них, як до єдиної можливої форми роботи.

Взаєморозуміння і злагода лежать в основі створення єдиного плану інтерпретації. Найістотніший вислів з цього приводу належить А.Готлібу, який писав: „Під час втілення колективно створеної інтерпретації поняття „виконавське творче переживання” трансформується у споріднене з ним, але зовсім не тотожне поняття „творче співпереживання виконавців”. Природне і яскраве співпереживання виникає внаслідок безперервного та всебічного контакту партнерів, їх гнучкої взаємодії і спілкування в процесі виконання” [4, с.6].

У спільній грі взаєморозуміння досягається шляхом постійних тренувань, коли найменший намір чи зміна плану виконання твору відразу враховується партнером. Такі моменти обумовлюються та відпрацьовуються на репетиціях. Проте передбачити все неможливо, тому в процесі ансамблевого музикування слід розраховувати на взаєморозуміння, збіг почуттів, єдину творчу позицію учасників.

В музичному ансамблі спілкування можливе лише за умови ясного і узгодженого розуміння всіма його учасниками різнобічних зв'язків окремих партій та вміння підпорядковувати своє виконання досягненню спільної мети.

Важливу роль у спільному виконавстві відіграє слух, оскільки піаніст-соліст звик слухати себе і тільки себе, то піаніст-ансамбліст змушений відмовитись від звичного для соліста фокусування слуху, тому що звучання його інструмента залежить тепер вже не тільки від нього, але й від звучання інших інструментів ансамблю, адже слухач сприймає його як частину цілого. О.Гольденвейзер писав: „Здатність мозкового апарату така, що йому властиве фіксування уваги на одному певному моменті. А нам, музикантам, необхідно розвивати не властиву людині здатність – ніби розчленовувати свідомість, проявляти увагу одночасно до різних ліній, свідомо вести їх” [2, с.66–67]. Слухати себе, партнера – це прояв різної налаштованості уваги. Ансамбліст мусить мати необхідну вправність у швидкій зміні фокусування слуху; але ще важливіше – вміння слухати ансамбль і, лише в межах необхідного контролю, – себе в ансамблі, партнера в ансамблі. Успішному вихованню цього навичку допомагає саме „політембральність” звучання музики в ансамблі, тому спільне музикування вдосконалює виконавський слух на всіх етапах навчання.

Аналіз музикознавчих та музично-педагогічних досліджень свідчить, що технічно грамотне ансамблеве виконання передбачає:

1. Синхронне звучання всіх партій (єдність темпу і ритму партнерів).
2. Врівноваженість в силі звучання всіх партій (єдність динаміки).
3. Узгодженість штрихів всіх партій (єдність прийомів, фразування) [9].

Виконати ці технічні вимоги може лише музикант, що має добре розвинене вміння слухати загальне звучання ансамблю. Справа не тільки у взаємному “прислуховуванні” партнерів одне до одного і ясному розумінні функції кожної партії в створенні художнього цілого, а в органічному і безперервному слуханні загального звучання в процесі виконання.

Фортепіанний ансамбль також формує навик читання з листа, хоча сам по собі він не гарантує професіоналізму в ансамблевій грі. Як стверджує А.Готліб: „Деякі чудові музиканти, що користуються заслуженою популярністю, досить посередньо читають з листа, і в той же час є немало посередніх музикантів, які роблять це із заavidною легкістю” [3, с.94].

Гра в ансамблі вимагає від кожного учасника серйозного перегляду звичних уявлень про силу і тембр звучання, адже вони допомагають створити загальне слухове враження багатства, різноманітності барв музичної тканини та використовуються з образно-емоційною метою. Динаміка ансамблю завжди ширша і багатша від динаміки сольного виконання. Фортепіано в поєднанні з іншими інструментами отримує додаткову силу й різноманітність звучання. Тому грати в ансамблі – означає постійно диференціювати звукові плани, які у поєднанні з різноманітною динамікою та різнохарактерними штрихами створюють особливу багатшарову фактуру звучання та збагачують художній образ твору.

Висновки... Використання в роботі фортепіанного ансамблю розкриває великі можливості для реалізації завдань розвиваючого навчання, оскільки акумулює в собі важливі види робіт, які сприяють ознайомленню з різними музичними творами вітчизняних і зарубіжних авторів доступного рівня складності; дозволяє більш повноцінно і ефективно розвивати весь комплекс професійних здібностей студентів; виховує музичний смак, інтелект і творче мислення. Під час фортепіанного ансамблю з величезною силою проявляється увага до однієї з найважливіших соціально-психологічних функцій музичного мистецтва – комунікативної. Роль спілкування в ансамблі зростає до рівня духовних, особистісних взаємин. Окрім розвитку професійних музичних умінь і навиків, гра в ансамблі чить розуміти партнера, прислухатись до нього. Заняття з фортепіанного ансамблю зближують студентів, розвивають в них відчуття взаєморозуміння і взаємної підтримки. Саме такий творчий колектив вирішує проблеми виховання професійних і особистісних якостей кожного учасника ансамблю.

Фортепіанний ансамбль є не лише різновидом виконавської діяльності, але і дієвою формою навчання гри на музичному інструменті. Система ефективного викладання дисциплін „Камерного ансамблю” та „Концертмейстерський клас”, які засновані на комплексній взаємодії індивідуальної і ансамблевої форм навчання, можуть забезпечити найвищу продуктивність роботи майбутнього фахівця; сприятимуть підвищенню рівня зацікавленості і самостійності студентів, а також будуть потужною стимул-реакцією навчання гри на музичному інструменті.

Список використаних джерел та літератури:

1. Антонова М. Педагогические условия подготовки будущих учителей музыки в классе фортепианного ансамбля / М. Антонова // Культура-образование-педагогика искусства : сб. науч. трудов. – М. : РИЦ „Альфа” ; МГОПУ им. М. А. Шолохова, 2003. – С. 179–180.
2. Гольденвейзер А. Об исполнительстве / А. Гольденвейзер // Вопросы фортепианного исполнительства: Очерки. Статьи. Воспоминания. – М. : Музыка, 1965. – Вып. 1. – С. 66–67.
3. Готлиб А. Заметки о фортепианном ансамбле / А. Готлиб // Музыкальное исполнительство / сост., общ. ред. Г. Я. Эдельмана. – М. : Музыка, 1973. – Вып. 8. – С. 78–96.
4. Готлиб А. Основы ансамблевой техники / А. Готлиб. – М. : Музыка, 1971. – 112 с.
5. Крунтяева Т. Словарь иностранных музыкальных терминов / Крунтяева Т., Молокова Н., Ступель А. – [3-е изд.]. – Л. : Музыка, 1982.
6. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера : навч. посіб. / Т. Молчанова. – [вид. 2, перер., доп.]. – Львів : СПОЛОМ, 2007. – 216 с.
7. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. История жанра / Е. Сорокина – М., 1988. – 266 с.
8. Шуман Р. О музыке и музыкантах / Р. Шуман. – М., 1979. – 294 с.
9. Язикова Н. Фортепіанний ансамбль як одна з форм спільної музично-виконавської діяльності. [Електронний ресурс] / Н. Язикова. Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/Portal/Soc_Gum/Mmik/2009_10/teksti/yazukova.htm.

Аннотация

В.Б.Шубина

Роль фортепианного ансамбля в формировании профессиональных музыкальных умений и навыков будущих учителей музыки

В статье подается определение термина „фортепианный ансамбль”, классификация его видов и жанров. Прослеживаются исторические предпосылки возникновения и развития фортепианного ансамбля, обосновываются развивающие возможности фортепианной ансамблевой музыки, а также рассматривается роль фортепианного ансамбля в формировании профессиональных музыкальных умений и навыков будущих учителей музыки.

Ключевые слова: ансамбль, фортепианный ансамбль, фортепианный дуэт, музыкальные умения, музыкальные навыки.

Summary

V.B.Shubina

Role of Piano Ensemble in Forming of Professional Music Abilities and Skills of the Future Teachers of Music

The definition of the term "piano ensemble", classification of its types and genres is given in the article. Historic preconditions of appearing and development of piano ensemble are traced back, developing opportunities of piano ensemble music are grounded. The role of piano ensemble in formation professional music skills and abilities of the future teachers of music is studied.

Key words: ensemble, piano ensemble, piano duet as an ensemble, music skills, music abilities.

Дата надходження статті:

„28” березня 2011 р.

УДК 347/71-053/9(045)

JUSZCZAK KRZYSZTOF,

doktor filozofii, adiunkt

(m.Słupsk, Polska)

Edukacja do życia w starości wyzwaniem współczesnych społeczeństw

*Ważne jest, by w sposób świadomy
rozвивać w sobie umiejętności własnego
istnienia, wyzwalać się z zastanych
kanonów
i stawiać się mistrzami samych siebie.*
D.Chopra

Demograficzne zjawisko starzenia się społeczeństwa polskiego, obok wyraźnego wzrostu zainteresowania okresem starości zarówno w aspekcie osobniczym, jak i z punktu widzenia ekonomicznego i społecznego, wiąże się z koniecznością intensyfikacji działań służących przygotowaniu do starości. Długotrwałe braki w edukacji na rzecz starości, znikoma wiedza społeczeństwa na temat zalet i wad tego etapu życia powodują utrwalenie negatywnych zachowań u osób w podeszłym wieku. Stąd, należy szukać dróg prowadzących do zmiany własnej (obecnej lub przyszłej) przestrzeni życiowej na lepszą, dróg prowadzących do starości w swej istocie dobrej, pożądanej.

Słowa kluczowe: starość, geragogika, edukacja.

Wprowadzenie

Dla polskiego społeczeństwa współczesność jest epoką szczególną. Wpływ na to mają dwa współwystępujące i wzajemnie warunkujące się procesy: proces transformacji systemowej i proces szerokiego otwarcia cywilizacyjnego. Wprowadzenie gospodarki rynkowej oraz demokratyzacja życia politycznego i towarzyszące im głębokie procesy społeczne zdecydowanie zmieniły sytuację wszystkich kategorii obywateli. Doświadczanie własnej egzystencji w rzeczywistości, w której nic nie jest stałe, która zmusza do konieczności ciągłych wyborów stało się niezwykle bolesne, szczególnie dla człowieka starego. „... nowe wzory zachowania, myślenia i wartościowania, nowe strategie przystosowawcze i nowe sposoby radzenia sobie z rzeczywistością” [10, s.25] postawiły przed człowiekiem, który osiągnął wiek zaawansowanej dorosłości wyzwania, jakie nigdy wcześniej nie były jego udziałem. Równocześnie dokonujące się silne zmiany demograficzne pokazują, że docieramy do czasów, kiedy starość stanie się dominującą fazą życia. Okazuje się bowiem, iż „ze zjawiska marginalnego stary człowiek przekształca się w najliczniej występującą grupę obywateli” [4, s.12]. Przytoczone fakty wskazują na konieczność podjęcia wzmożonych działań w odniesieniu do ostatniego, jak określił starość Jan Paweł II etapu ludzkiego dojrzewania. Po pierwsze, niezbędna jest przebudowa systemu opieki społecznej nad ludźmi starymi tak, aby w jak największym stopniu dochodziło do zaspokajania potrzeb człowieka w ostatnim okresie życia. Po drugie, konieczna jest intensyfikacja działań edukacyjnych służących przygotowaniu do starości. Przy czym, jak pisał E. Trafialek przygotowanie do starości powinno być traktowane „... jako, ujęta w komplementarną całość, kwintesencja wychowania do przyszłości, wychowania do aktywności i wychowania do przyszłych wyborów” [7, s.45].

Celem niniejszej pracy, skonstruowanej na podstawie różnorodnej literatury, jest ukazanie przygotowania do starości jako istotnego zadania współczesnych społeczeństw. Ponadto, autor ma nadzieję,