

8. Туриніна О. Л. Психологія творчості : навч. посіб. / О. Л. Туриніна. – К. : МАУП, 2007. – 160 с.
9. Ковалев А. Г. Психологія личности / А. Г. Ковалев. – М. : Просвещение, 1965. – 288 с.
10. Кадцын Л. М. Музыкальное искусство и творчество слушателя : учеб. пособие для негуманит. вузов / Л. М. Кадцын. – М. : Высш. шк., 1990. – 302 с.
11. Тарасов Г. С. Психология музыкальной потребности / Г. С. Тарасов // Психологический журнал. – 1988. – № 5. – С. 63–70.
12. Абдуллин Э. Б. Методический анализ проблем музыкальной педагогики в системе высшего образования / Э. Б. Абдуллин. – М. : Прометей, 1990. – 186 с.

**Е. Я. Заика**

### **ФОРМИРОВАНИЕ ПОТРЕБНОСТИ В КОНЦЕРТНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАК УСЛОВИЕ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ**

*В статье анализируются взгляды исследователей на значение, суть, структуру интереса к художественно-творческой деятельности, освещается содержание процесса формирования потребности в концертно-исполнительской деятельности как условие развития художественно-творческих способностей будущих педагогов.*

*Ключевые слова: интерес, потребность, концертно-исполнительская деятельность, художественно-творческие способности, будущие педагоги.*

**E. Zaika**

### **FORMING THE NEEDS OF CONCERT AND PERFORMING ACTIVITY AS THE CONDITION OF INTENDING TEACHERS ARTISTIC AND CREATIVE ABILITIES DEVELOPMENT**

*The article analyses the researchers' views on the meaning, essence, structure of interest to artistic and creative activity, discloses the content of the process of forming the needs of concert performing activity as the condition of intending teachers artistic and creative abilities development.*

*Keywords: interest, need, concert performing activity, artistic and creative abilities, intending teachers, programs for students with special needs, higher education.*

**УДК 378 +37.014**

**Т. В. Чедрик**

### **ФОРМУВАННЯ В СТУДЕНТІВ ВИКОНАВСЬКИХ НАВИЧОК У КЛАСІ ОСНОВНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТА (ФОРТЕПІАНО)**

*У статті розглянуто основні етапи та методи роботи студентів мистецько-педагогічного відділення спеціальності 5.02020401 «Музичне мистецтво» над фортепіанними творами у класі основного музичного інструмента (фортепіано). Розкрито складність формування фортепіанних навичок у майбутніх молодших спеціалістів, які вивчають основний музичний інструмент.*

*Ключові слова: методика, етапи роботи, навички, вміння, методи, прийоми.*

**Постановка проблеми, її зв'язок з важливими завданнями.** Сьогодні важливого соціального значення набуває проблема професійної підготовки майбутнього педагога-музиканта як конкурентоспроможного фахівця зі сформованими виконавськими навичками володіння основним музичним інструментом, що безпосередньо впливає зі стратегічних завдань розвитку системи вищої мистецької освіти України. З огляду на це виникає необхідність вирішення наукових і науково-методично-практичних проблем, пов'язаних із професійною підготовкою студентів та вимог, які ставляться перед учителем музики у процесі роботи з дітьми на уроках і в позаурочній діяльності.

**Аналіз наукових досліджень і публікацій** показав, що проблема формування й удосконалення професійної, зокрема інструментально-виконавської, майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва завжди перебуває в центрі уваги науково-педагогічної думки. Питанням формування музичного образу, технічного оволодіння твором, виконавської реалізації музично-виконавського мистецтва та підготовки музикантів-педагогів займалися Т. Воробкевич, Н. Любомудрова, Б. Милич, Г. Нейгауз, Г. Падалка, І. Порунова, В. Разумовська, О. Рудницька, О. Щолокова та інші. Методологічною основою дослідження було обрано провідні положення системного, особистісно-діяльнісного, акмеологічного й аксіологічного підходів, а також основні положення психологічної теорії музично-виконавської діяльності та дидактичної теорії засвоєння знань і вироблення виконавських навичок у майбутнього педагога-музиканта.

**Мета статті** полягає у висвітленні основних етапів та методів роботи студентів мистецько-педагогічних відділень над фортепіанними творами у класі основного музичного інструмента (фортепіано) у контексті формування в них професійних виконавських навичок.

**Виклад основного матеріалу.** Навчання гри на фортепіано – надзвичайно складний процес, завданням якого є засвоєння способів і засобів передавання змісту музичного твору. Способами є яскравість і багатство музично-слухових уявлень, засобами – система виконавських умінь і навичок, без яких виконання неможливе. Цей процес в основному складається з трьох етапів, хоча в сучасній методиці говориться про чотири. К. Черні називав ці етапи «розбором, технічним засвоєнням, художньою обробкою» [1, с. 78]; А. Щапов характеризував їх як початковий, ранній-середній, пізній-середній, заключний [2, с. 33, 45, 62]; А. Віцінський – первісне формування музичного образу, технічне оволодіння твором, виконавська реалізація музичного образу [2, с. 77].

Підпорядковані загальному завданню художньо-естетичного виховання виконавські навички й уміння у своїй суті містять ті якості, які роблять навчання гри на фортепіано художнім процесом. Те, що кожен елемент навчання гри має бути художнім, відкриває необмежені можливості для розвитку музичних здібностей і формування основ музичної культури студентів.

Складність формування фортепіанних навичок і вмінь полягає не в механізмі звуковидобування, а в досягненні протяжності, глибини, наспівності звука і різноманіття тембрових і динамічних його характеристик. Ці естетичні якості звука йдуть не від «прийомів» як таких, а від слухових уявлень, які формуються у свідомості студента і допомагають правильно використовувати необхідні способи звуковидобування (Т. Беркман). Формування навичок гри – такий же художній процес, як і процес виконання [2, с. 102].

Основна суперечність, яка виникає в процесі навчання гри на фортепіано, полягає в невідповідності наявного рівня технічного розвитку студента, його виконавського апарату тим музично-технічним завданням, які ставить перед ним конкретний музичний твір. Наступна суперечність, яка спостерігається в процесі оволодіння грою на фортепіано, пов'язана зі сферою слухо-рухових зв'язків [3, с. 159].

Методика роботи над фортепіанним твором, починаючи з ознайомлення з ним і до його остаточного виконання, виокремлює *три етапи* послідовної роботи над твором. *Перший етап* – ознайомлення з твором; *другий* – ретельне опрацювання авторського тексту, спрямоване на оволодіння деталями і цілим; *третій* – остаточне художнє виконання твору [4, с. 31].

*Перший етап* – ознайомлення з твором – дає той творчий заряд, на основі якого формується ставлення до його художньо-естетичного змісту. Він передбачає цілісне виконання твору викладачем, при якому зароджується уявлення про його образний зміст і контури форми, виокремлюються засоби музичної виразності. На цьому етапі ще не фіксується увага на художніх деталях, а виконавський задум виникає лише у найзагальніших рисах. Чим раніше студент осмислить і уявить образний зміст твору, шляхи і прийоми роботи над звуковими і технічними труднощами, тим активніше буде розвиватися його художня і виконавська самостійність.

Під час першого етапу вивчення п'єси студент, прочитуючи текст за інструментом, мусить отримати загальне поняття про художню суть твору, визначити її жанровий характер

на основі пісні, танцю чи маршу, захопитися бажанням утілювати самому викликані емоційні уявлення. При ознайомленні виробляється загальна концепція задуму виконання, охоплюється в цілому музична форма п'єси [5, с. 203]. Перша стадія ознайомлення починається з поділу на фрагменти за логікою побудови музичної форми. Береться уривок, який відповідає музичному періодові, потім він розкладається на речення, фрази, мотиви, елементи мотивів. Цей процес складається з ритмо-метричного, інтервально-інтонаційного, ладо-гармонічного та художньо-образного аналізу кожного елементу фактури. Студент мусить відчувати вершину і кульмінацію кожної фрази, речення, періоду і т. д.

Дуже важливий *другий етап* – творче і грамотне прочитання авторського тексту. Це процес тривалого формування художньо-звукових уявлень і технічних навичок, коли відбувається поступове переростання грамотного прочитання твору в його творчу інтерпретацію, перетворення труднощів фактури на один із засобів музичної виразності. Процес роботи над твором містить його розбір і подальше розучування.

Уже при ознайомленні з твором у процесі його розбору в студента складається загальне уявлення про характер і зміст твору. Далі за участі викладача йому належить детально розібратися в музичному матеріалі твору. Педагог спрямовує студента на осягнення образної сутності, структури і виразових засобів музики. У ході розбору твору перед студентом починають проступати контури його музичної форми (великі побудови, періоди, речення, фрази). Застосовуючи музично-смысловий аналіз, викладач допомагає виявити, як розвивається музика (наприклад, порівняти його певні частини, з'ясувати, що відбувається в розробці або репризи сонатної форми або як у варіаційній формі відбувається оновлення окремих тем тощо) [6, с. 77–78].

Після відносно недовгого розбору і з'ясування змістових і структурних особливостей твору настає *етап розучування* його. Для цього доцільно розчленувати твір або його великі частини на окремі більш-менш закінчені уривки, з яких починається детальна робота над окремими елементами звукової тканини з їх поступовим подальшим об'єднанням.

Студентові, який починає розучування твору, відома (спочатку в загальних рисах) його кінцева мета. Але йому мають бути зрозумілі й найближчі часткові завдання, які виникають у процесі вивчення цього твору.

А. Корто, характеризуючи процес вивчення п'єси, вказує, що піаніст нагадує одночасно авіатора, який розглядає місцевість згори, та пілігрима, який бачить її найдрібніші деталі. Такий розгляд праці над п'єсою визначає три її етапи: погляд зверху для охоплення загальних контурів, потім ознайомлення, сприйняття й запам'ятовування зблизька, і знову підняття вгору, «щоб у момент передавання твору, втілюючи загальну картину, виконати найдрібніші характерні властивості твору» [5, с. 209].

Одним з найважливіших засобів у втіленні музично-художнього задуму є звукова виразність. Тому робота над звуком має посідати центральне місце у процесі навчання гри на фортепіано. Головною умовою успішного розв'язання звукових задач є розвиток здібності чути музичну тканину (від головних ліній до найдрібніших деталей). Цьому сприяють:

- а) дослуховування звуку до кінця;
- б) відчуття горизонтального руху і розвитку музики.

Аналіз нотного запису, що розкриває сутність мелодико-гармонічної побудови твору і його структури, визначає подальшу роботу над художньо-технічним оволодінням ним. Не варто учити твір напам'ять, поки не встановиться взаємозв'язок між зоровим, слуховим і руховим факторами.

Кожне музичне завдання повинне бути виражене безпосередньо у звуці, темпі, ритмі й у відповідних ігрових прийомах. Наприклад, визначивши характер і настрої п'єси, потрібно одразу ж знайти звукове забарвлення, пульс руху, елементарні нюанси, технічні засоби, які впливають із характеру п'єси і допомагають яскравіше розкрити її образний зміст. Це і буде роботою над художньо-музичним образом і над набуттям ігрових прийомів – не абстрактних, а конкретно пов'язаних завдань із музичним завданням.

Для того, щоб навчальні завдання з вивчення п'єси перетворилися на мету діяльності студента, доцільно організувати роботу в такий спосіб:

- чітко формулювати завдання (що зробити, для чого це необхідно, чого навчитися);
- визначити способи виконання завдання (як це зробити, за допомогою чого);
- проаналізувати можливі труднощі виконання завдання і способи їх подолання;
- забезпечити самоконтроль (наскільки виконання відповідає поставленим завданням, наскільки успішним є рух до завершення вивчення твору).

Кращому засвоєнню твору сприяє свідомо і критична орієнтація студента в аплікатурі, позначеній у нотному тексті. Правильна аплікатура цілком і повністю залежить не тільки від фразування, але й від таких «технічних» моментів, як пластичність рухів рук і «незалежність» пальців, правильне перенесення рук і їх координація і, звичайно, від правильного звуковидобування [7, с. 30].

Важливим засобом яскравого образного виконання та цікавої інтерпретації є педалізація, яка повинна бути в полі зору педагога протягом усієї роботи над п'єсою. Використання педалі в п'єсі визначається багатьма чинниками, серед яких важливими є вік студента, його вміння фізично користуватися педальним пристроєм, стильові та фактурні особливості п'єси, її характер і т. п. Студентам молодших курсів педагог показує застосування педалі тільки після того, як текст п'єси добре засвоєний. Студенти старших курсів, які мають певні навички педалізування, можуть користуватися дуже обережно педаллю вже при розборі п'єси. При роботі над кожним епізодом варто чергувати використання педалі з безпедальною грою, намагаючись досягнути тільки пальцями такого ж звучання, як і з педаллю.

Удосконалення уявного слухового задуму кожного епізоду та його піаністичне втілення вимагає від студента пошуків відповідного звуковидобуття як засобу художньої виразності й технічної вправності. Вирішення таких завдань можливе лише при постійному поверненні до роботи окремими руками. Треба переконати студента в необхідності досягти, наскільки можливо, однакової вправності, гнучкості й точності при втіленні задуму обома руками [5, с. 208].

Партії лівої й правої рук у гомофонній п'єсі виконують функції мелодії й супроводу, які живуть своїм інтонаційним ритмо-динамічним життям. Супровід найчастіше проводиться в лівій руці. Він є гармонічною й ритмічною опорою мелодії. Робота над текстом супроводу складається з детального гармонічного аналізу, чіткого визначення інтонаційних, тембральних та смислових завдань і праці над піаністичним їх утіленням. Супровід повинен невимушено, природно сплітатися з мелодією, допомагати «дихати» їй, урівноважуючи організованою метричною стійкістю рух мелодичної лінії до кульмінаційної вершини фрази [5, с. 205].

При детальній емоційно насиченій та аналітичній роботі текст п'єси вивчається напам'ять ніби сам собою. Відчуття впевненого виконання твору напам'ять повинно постійно контролюватися педагогом на всіх етапах роботи над п'єсою. Студент повинен знати, що вже перша спроба виконання напам'ять та у правдивому темпі виявить ряд прихованих проблем, які потребують додаткового вирішення:

- не завжди відразу узгоджуються між собою деякі епізоди в емоційно-логічному, текстовому й технічному відношеннях на основі наскрізного розвитку п'єси;
- виявляються ритмічні неточності;
- динамічні відтінки не завжди підпорядковуються загальному динамічному планові;
- у певних епізодах губиться текст. Тому перехід до етапу цілісного виконання п'єси та спроби наблизитися до справжнього темпу виконання повинен дозріти у психіці студента.

*Третій етап* – підсумкове виконання твору. Важливим при навчанні гри на фортепіано є завдання завершеності виконання, що вимагає напруженої праці й духовного напруження, допомагає студентові усвідомити все значення оволодіння мистецтвом гри, виховує почуття відповідальності. Естетичне задоволення, яке неодмінно відчуває студент від вдалого публічного виконання твору, має величезне виховне значення.

При підготовці до виступу варто застерегти студента від багаторазового програвання п'єси вдома. Значно корисніше знову попрацювати над окремими деталями тексту. У спокійній, контрольованій розумом і слухом ситуації, у сповільнених темпах і з природною виразністю студент має багато разів програти по нотах частини твору, складніші в звуковому і

технічному відношенні, закріплюючи цим піаністичні відчуття і виконавську впевненість. А вже потім, внутрішньо налаштувавшись на публічне виконання, програти весь твір (бажано не більше одного-двох разів на день) [3, с. 166]. Інколи виконавська невпевненість або незібраність студента заважають йому виразити те, що в класі вдавалося без труднощів. Тому потрібно намагатися захопити студента художнім аспектом твору, що виконується, викликати натхнення, спрямувати на внутрішнє переживання самої музики, тобто на те, щоб якомога цікавіше і яскравіше виконати твір.

Концертне виконання піаніста порівняно з іншими інструменталістами має свою специфіку, яка полягає у пристосуванні до інструмента, на якому треба грати на сцені. Це вимагає проведення декількох репетицій на концертному інструменті. Часом між репетиціями в залі студентові потрібна спільна робота з педагогом, який у класі допоможе проаналізувати завдання і не дасть вкоренитися в його психіці почуттю невпевненості й страху. Друга репетиція повинна нагадувати концертний виступ, викликати в студента радість і переконання у вдалому виконанні. На ній педагог відзначає його досягнення в художньому й технічному відношеннях, висловлює йому свою впевненість у вдалому концертному виступі. В останні дні перед виступом студент повинен грати таку кількість часу, щоб не втомлювати голову й руки. Підсумком роботи над твором є його сценічне виконання. Вивченим можна вважати твір тільки тоді, коли він пройде «випробування сценою» [5, с. 210].

До заняття треба готуватися як до всякого публічного виступу, дбати про те, щоб дати слухачам (коли навіть він один) важливі й цікаві відомості, потурбуватися про ілюстративний матеріал, врахувати всі можливості сприйняття, зробити заняття яскравим за формою, цікавим за змістом, оскільки «життя музиці дає тільки виконавець», як «остання і часто вирішальна ланка в одвічному процесі руху музики від композитора до слухачів» [8, с. 30].

Важливою частиною педагогічного репертуару, на якому формується виконавський комплекс майбутнього педагога-піаніста, є поліфонічна музика епохи бароко кінця XVII та першої половини XVIII століття. Робота у процесі навчання, виконання на сцені поліфонічних творів вимагають від студента розв'язання багатьох різноманітних проблем. Передусім він мусить зрозуміти різницю між якісними чинниками виконання гомофонної та поліфонічної музики, яка ґрунтується на різних властивостях фортепіанного викладу музичного матеріалу, на різному його інтонаційному характері, на різних закономірностях розвитку й побудови творів. У *гомофонних творах* усі пласти фактури підпорядковуються один одному, існує їх органічний взаємозв'язок, взаємодія і складне, але єдине сприйняття мелодії та фону. У *поліфонічних творах* декілька голосів, які плетуть своє різнобарвне мереживо, виконують однакову мелодичну функцію.

Виконання поліфонічних творів вимагає різносторонніх слухово-психологічних навичок. До них належать багатоплановість мислення, великий обсяг уваги, її гнучкість, рухливість розподілення й переміщення її з одного голосу на інший, тембральне сприйняття індивідуальності кожного голосу, поєднання відчуття горизонталі й вертикалі фактури, сприйняття «звукової перспективи» всього музичного матеріалу.

Пошуки єдності дій у поліфонічному творі вимагають специфічної технічної уяви. Вона включає в себе вміння однією рукою вести декілька мелодичних ліній, знаходячи відповідне туше для їх різномелодичного звучання та виконання всіх ліній поліфонічної тканини-візерунку з їм властивою для кожного голосу індивідуальною інтонаційною, метроритмічною, тембральною і динамічною логікою.

Розвиток поліфонічного мислення студента починається у перший рік навчання під час проходження п'єсок на основі народних пісень з елементами поліфонії. Для початку можна запропонувати пісню, яка починається в унісон двома голосами, що відразу включає слухання ліній голосоведення, виконаних двома руками.

Так, наприклад, над п'єсою «*Котику сіренький*» в обробці М. Кравців-Барабаш варто працювати поетапно, пояснюючи характер кожного голосу. Робота полягає у знаходженні відповідних інтонаційних, тембральних характеристик та ритмічної пульсації коліскової. Це передається відчуттям сильної долі у залігованих нотах другого голосу як зображального засобу м'якого руху коліски. Досягнути такого відчуття допомагає виразне програвання

кожного голосу окремо, а також виконання п'єси у «дві руки», де один голос грає студент і одночасно другий – педагог.

Наступною п'єсою для ознайомлення з вкрапленням елементів підголоскової поліфонії, де піаністичний виклад перехрещує мелодію та підголосок, передаючи їх з однієї руки в іншу, є п'єса *«Іде коза» (обробка М. Кравців-Барабаш)*. Можна також запропонувати студентові переписати цю пісню, виписуючи кожен голос окремо, зафарбовуючи ноти мелодії у червоний колір. Ще однією п'єсою, яка виховує відчуття імітації як засобу поліфонічної фактури на основі створення ефекту «відгомону», може бути п'єса «Був собі журавель (обробка М. Кравців-Барабаш).

Педагог повинен допомогти студентові знайти відповідні тембри та інтонації для різної функції мотиву сі – соль малої октави вперше як частини мелодії, вдруге – відгомону, підголоску.

З часом у процесі навчання вивчаються більші й складніші поліфонічні п'єси, наприклад, канон С. Шевченка на основі пісні «Реве та стогне Дніпр широкий» (збірник «Фортепіано» II клас, упорядник Б. Милич), «Зайчик» В. Барвінського, п'єси Б. Бартока з «Мікрокосмосу» і т. п. На матеріалі таких п'єс треба дуже терпляче виховувати в студента тембральні образно-слухові та піаністичні навички, необхідні для виконання поліфонічної музики. Його необхідно зацікавити виразовістю композиційних елементів поліфонічного викладу, підготувати до сприйняття краси та змісту музики бароко – періоду, коли поліфонічний виклад був панівним. Розглянемо здійснення цього наміру на прикладі ознайомлення з особливостями клавірних творів Й. С. Баха.

Геніальний композитор та видатний педагог Й. С. Бах своїми клавірними творами створив справжню школу мистецтва поліфонічного виконавства на клавирі. Уся його клавирна творчість, від «Нотного зошита Анни Магдаліни Бах» до двох томів «Добре темперованого клавіру» та «Мистецтва фуги», створює струнку послідовну систему виховання поліфонічного мислення у сучасного студента-піаніста. Збірники п'єс написав Й. С. Бах для своїх рідних та учнів, мали інструктивне призначення. Але кожна з цих маленьких п'єс стала шедевром з ясно викладеним образно-художнім змістом, у якому приховані різноманітні педагогічно-інструктивні проблеми. При введенні у виконавський репертуар творів Й. С. Баха педагог повинен добре орієнтуватися у відмінностях різних редакцій творів епохи бароко загалом та Й. С. Баха зокрема.

Зазначимо, що для сьогоднішнього піаніста відчуття стилю у виконанні значною мірою залежить від характеру фразування. І тут важливо підкреслити, що бахівська фразувальна одиниця не буває довгою. Про це свідчить хоча б типовий масштаб тем у фугах – не довший, ніж півтора такта. До того ж у темах фуг переважно відчувається ще й внутрішній поділ, виявлений активним гармонічним розвитком і рельєфним мелодійним рисунком. Пропорційними до тем повинні бути й інші фрази у течії мелодійного розвитку. Їх не обов'язково щоразу показувати демонстративною цезурою, а достатньо лиш підкреслити агогічними чи артикуляційними прийомами. Підміна природного чергування невеликих «промовистих» фразувальних одиниць у музиці Й. С. Баха плавною і випуклою хвилеподібною широкою фразою неминує приводить до порушення норм бароко і романтизації.

Особливості фразування в мелодиці Й. С. Баха зумовлені її поліфонічною природою (йдеться саме про поліфонічні твори, бо у фігураційних прелюдях розвиток відбувається дещо інакше). Поліфонічний метод тривалого вільно-біжучого розгортання робить неявним логічний поділ, приводить до зрощування фраз, коли кінець однієї з них часто стає початком наступної. Водночас плинність розгортання не повинна перетворюватися на монотонію – в течії поліфонічної мелодії окремі звуки групуються, творячи змістовні інтонаційні цілості.

Обираючи прийоми фразування й артикуляції для творів Й. С. Баха, треба враховувати передусім внутрішню напруженість мелодики. Мелодична лінія у Й. С. Баха розгортається вільно, незалежно від рівномірного метричного поділу. Опорні звуки в ній часто не збігаються із сильними частинами тактів. Прикмети мелодичних вершин у фразах схематично визначаються так: а) найважчим стає звук при кінці мелодичної лінії, яка рухається спрямовано в одному напрямі – вгору чи вниз, б) підкреслюються ті синкоповані чи

несинкоповані звуки, що несподіваною зупинкою переривають рух.

Авторські позначення артикуляції розподілені в музиці Й. С. Баха дуже нерівномірно: їх майже зовсім немає в органних творах, мало в клавірних, значно більше – у творах для інструментальних ансамблів і таки багато в хорових композиціях – кантатах, пасіонах та месгах. З клавірних творів більш детальні артикуляційні вказівки мають Італійський концерт, Гольдберг-варіації та Клавірна книжечка Вільгельма Фрідемана.

Ліги, що прийшли в клавірну музику зі скрипкової (де вони позначали виконання групи нот одним смичком), зберегли у Й. С. Баха типову будову скрипкових штрихів. Найчастіше вони пов'язують два звуки і виділяють характерні секундові інтонації-«зітхання», рідше трапляються в'язки з трьох-чотирьох нот і зовсім рідко – довші ліги. Бахівські ліги слугували для виділення важливих мелодичних побудов і вказували на легатне їхнє виконання, проте закінчення дужки не обов'язково означало розрив легатної гри.

Зрідка Й. С. Бах проставляв і знаки стакато. Їхнє трактування також неоднозначне. На думку дослідників, такі знаки крапок вимагають скоріш підкреслення, аніж різкого скорочення ноти, над якою стоять [1].

Невелика кількість бахівських вказівок залишає широке поле для інтерпретаційної ініціативи виконавця і в артикуляційній сфері. Орієнтирами тут стають норми барокового музикування. Засадничий вибір манери звуковидобування (артикуляційної барви) для кожного конкретного твору залежить від характеру музики та пов'язаного з ним темпу виконання.

Проте більш важливими є, мабуть, детальні прийоми артикуляційної вимови мотивів, які розкривають особливості мелодичної будови в темі твору та на всіх етапах розвитку. Стакато застосовується (1) при русі мелодії характерними чи широкими інтервалами, або (2) при будь-якому порушенні рівномірного руху (ритмічного чи мелодичного втілення поліфонічних творів є осмислення правильної та зручної аплікатури). Така аплікатура повинна допомагати в досягненні ритмічної та звукової рівності, переконливо структурувати артикуляцію мотивних побудов, а також сприяти художній виразності виконання. Можна порівняти аплікатурні розв'язання у редакціях Ф. Бузоні, який шукає ясності, виявлення мотивної структури, та К. Черні, який переслідує пошук «зручності взагалі» [1].

Перед викладачем чи виконавцем завжди стоїть проблема вибору редакції музичного твору. В основі вибору є два принципи: виконувати твір буквально, скрупульозно притримуючись обраної редакції, чи «змішувати» декілька редакцій, вносити свої виконавські вирішення, тобто робити власну редакцію. В обох методах є свої прихильники й противники. Але в усіх випадках ознайомлення з різними редакціями повинно бути обов'язком педагога. Наприклад, ясний, прозорий текст самого Й. С. Баха без виписаного фразування й мелізмів дасть правильне розуміння інтонаційних пошуків у мелодичній лінії кожного голосу, імпровізаційного виконання в ній прикрас, які недаремно називають мелізматикою чи орнаментикою.

У процесі вироблення фортепіанних навичок у студентів мистецько-педагогічного відділення спеціальності 5.02020401 «Музичне мистецтво» у роботі над фортепіанними творами у класі основного музичного інструмента (фортепіано) варто враховувати той факт, що «виховання справжнього спеціаліста можливе тільки за умов, коли в класі трапляються два музиканти – старший і молодший, які однаковою мірою присвятили себе музиці, які шанують один в одному індивідуальність і прагнуть один передати все, що знає, і виховати особистість, а другий – перейняти у старшого знання і навчитися розуміти прекрасне мистецтво музики» [7, с. 66].

Творчий взаємозв'язок, професіональний взаємовплив створюють атмосферу контакту між викладачем і студентом, у процесі якого уможлиблюється подолання комплексу труднощів студента в оволодінні виконавськими навичками. При цьому полегшується вирішення таких завдань, як «створення якомога повнішого попереднього уявлення про художній образ твору, що вивчається шляхом проведення художніх аналогій та застосування вокально-хорових знань, умінь і навичок у досягненні виразності виконання, застосування цілісного аналізу з метою вербального оформлення характерних особливостей твору за допомогою порівняння різних інтерпретацій (у запису) розученого твору або подібного за

жанрово-стильовими ознаками; формування та прийняття мети створення студентом власної виконавської концепції та відповідна розробка та реалізація раціонального порядку виконання поставлених завдань з побудовою відповідного алгоритму діяльності» [9, с. 44–45].

Зауважимо, що зазначені етапи, методи і прийоми варто розглядати як орієнтовні. Кожен викладач розробляє свою схему і план вивчення твору з огляду на власний досвід і рівень професійного розвитку студента.

**Висновки.** Отже, одне з головних завдань викладача основного музичного інструмента (фортепіано) у підготовці майбутнього педагога-музиканта як конкурентоспроможного фахівця полягає в тому, щоб сформувати в нього виконавські навички володіння основним музичним інструментом, підтримувати в студента постійну захопленість музикою і роботою над її втіленням.

Оскільки в навчальній практиці більш детально досліджується другий, основний етап роботи над музичним твором і недостатньо – перший і завершальний, одним із завдань викладача основного музичного інструмента є виховання в студента архітектонічного бачення – вміння охопити загальну композицію музичного твору та визначити роль і значення кожного елементу в цілому, адже в результаті фрагментарного виконання твору втрачається авторська ідея і деформується його зміст. У процесі вироблення фортепіанних навичок у студентів мистецько-педагогічного відділення спеціальності 5.02020401 «Музичне мистецтво» у роботі над фортепіанними творами у класі основного музичного інструмента (фортепіано) має бути творчий взаємозв'язок, професійний взаємовплив, які створюють атмосферу контакту між викладачем і студентом, у процесі якого уможливується подолання комплексу труднощів студента в оволодінні виконавськими навичками. Проблема володіння навичками гри на основному музичному інструменті, вдосконалення виконавської майстерності є базою всієї педагогічної і виконавської діяльності педагога-музиканта.

#### Список використаних джерел

1. Черни К. Малая теоретико-практическая фортепианная школа / К. Черни. – Ор. 584. – СПб : Гольц, 1842. – 142 с.
2. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г. Нейгауз. – 5-е изд. – М. : Дека-ВС, 2007. – 312 с.
3. Ростовська І. О. Методичні основи навчання дітей гри на фортепіано / І. О. Ростовська // Проблеми мистецької освіти. – Вип. 6. – Ніжин : Вид-во НДУ імені Миколи Гоголя, 2011. – С. 156–167.
4. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано / Н. Любомудрова. – М. : Музыка, 1982. – 41 с.
5. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано / Т. П. Воробкевич. – Львів : Логос, 2001. – 222 с.
6. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста / Б. Милич. – М. : Кифара, 2002. – 184 с.
7. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки / Р. Савицький. – Тернопіль : Астон, 2000. – 68 с.
8. Савшинський С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. И. Савшинський – М. – Л. : Музыка, 1964. – 187 с.
9. Коваленко Л. В. Педагогічні аспекти створення творчої виконавської інтерпретації музичного твору студентом-піаністом / Л. В. Коваленко // Мистецька освіта: традиції і новації : матеріали міжнародної наукової конференції, м. Мелітополь. – Вид-во МДПУ ім. Б. Хмельницького, 2014. – 260 с.

**Т. В. Чедрик**

#### **ФОРМИРОВАНИЕ У СТУДЕНТОВ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ В КЛАССЕ ОСНОВНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА (ФОРТЕПИАНО)**

*В статтє рассмотрены основные методы и этапы работы студентов художественно-педагогического отделения специальности 5.02020401 «Музыкальное искусство» над фортепианными произведениями в классе основного музыкального*



*инструмента (фортепиано). Раскрыта сложность формирования фортепианных навыков у будущих младших специалистов, изучающих основной музыкальный инструмент.*

*Ключевые слова: методика, этапы работы, навыки, умения, методы, приемы.*

**T. Chedryk**

### **FORMING STUDENTS' PERFORMANCE SKILLS IN THE CLASSES OF THE BASIC MUSICAL INSTRUMENT (PIANO)**

*The article deals with the basic stages and methods of the Art Pedagogical Department students' (speciality 5.0202040 Music with piano works in the classroom of the main musical instrument (piano). The complexity of forming future musicians piano skills is revealed.*

*Keywords: methods, stages of work, skills, abilities, methods, techniques.*

**УДК 376.04-052-056.26:378(73)](045)**

**A. С. Аріщенко**

### **СТАНОВЛЕННЯ Й РОЗВИТОК ІНКЛЮЗИВНОГО НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ В УНІВЕРСИТЕТАХ США**

*Статтю присвячено дослідженню генези інклюзивного навчання в університетах США. Визначено й теоретично обґрунтовано етапи становлення й розвитку інклюзивного навчання у вишах США та з'ясовано сучасний стан.*

*Ключові слова: інклюзивне навчання, студенти з обмеженими можливостями, етапи розвитку, програми для студентів із особливими потребами, вища освіта.*

**Постановка проблеми у загальному вигляді.** В умовах модернізації системи освіти визначено нові стратегічні цілі, тенденції й принципи оновлення системи навчання й виховання. У Національній доктрині розвитку освіти України у XXI столітті її головною метою визнано створення умов для особистісного розвитку й творчої самореалізації кожного громадянина України. Інклюзія є провідною тенденцією в розвитку системи освіти в усьому світовому співтоваристві. З метою подальшого втілення в життя інклюзивного навчання у вищій освіті України важливим є аналіз досвіду країн які мають певні здобутки у цій сфері. Дослідження досвіду США з розвитку інклюзивного навчання студентів у вишах сприятиме кращому розумінню основних тенденцій у світовому контексті та демонструє ключові фактори, які сприяли його розвитку.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання проблеми.** Актуальність і концептуальні аспекти інклюзивної освіти осіб з особливими освітніми потребами представлені в науковому доробку багатьох вітчизняних науковців: А. Колупасової, Н. Софій, Ю. Найди, Є. Бондаренка, В. Болдирева, В. Бондаря, М. Синьова, В. Тищенко, М. Таланчука та ін. Деякі питання інклюзії в різних країнах досліджували українські вчені-компаративісти: Т. Пятакова, М. Захарчук, О. Ферг, Г. Давиденко, В. Бондар, В. Синьов, В. Тищенко. Однак попри велику кількість публікацій та монографічних праць, присвячених вивченню інклюзивної освіти, аналіз наукових джерел дає змогу констатувати, що проблема становлення та розвитку інклюзивного навчання у вищих навчальних закладах США не була предметом спеціальних досліджень.

Наше дослідження спирається на доробки таких зарубіжних дослідників, як: А. Ломбарді, Б. Аткинсон, Дж. Мадаус, Е. Іовачіні, У. Скейлз, М. Кондон, П. Маріон, Р. Айерс, Р. Бердьяй, Р. Ларнер, які займалися дослідженням проблеми навчання у вищих навчальних закладах США осіб із особливостями психофізичного розвитку.

**Формулювання цілей статті. Мета статті** – визначити й теоретично обґрунтувати етапи розвитку інклюзивного навчання студентів в університетах США, з'ясувати сучасний стан інклюзивного навчання у вишах.

**Виклад основного матеріалу.** Проблема забезпечення доступу до вищої освіти для