

А.І.Горемичкіним комп'ютерним навчальним комплексом «Інформаційно-навчальний простір для вивчення історії західноєвропейської музики», вказана праця засвідчує неабиякі перспективи практичного опанування можливостей сучасного комп'ютерно-інформаційного простору педагогічною наукою. На нашу думку, авторська концепція, що спрямована передусім на інтенсивність процесів навчання і презентацію в якнайширшому колі слухачів світових зразків високої музичної культури, водночас з тим, покликана значною мірою осучаснити сам процес опанування музичною культурою майбутнім музичним педагогом. Застосування пропонованих автором підходів в навчальних програмах мистецьких спеціальностей упродовж кількох навчальних років засвідчило їх значну ефективність. Вказані чинники дають нам усі підстави пропонувати розглянуті вище праці авторитетного науковця і педагога до якомога ширшого втілення в педагогічну практику музично-педагогічних закладів України.

Список використаних джерел

1. Горемичкін А.І. Введення в комп'ютерну педагогіку / А.І.Горемичкін. – Мелітополь: ТОВ «Видавничий будинок ММД», 2008. – 267 с.
2. Горемичкін А.І. Основи музичної мови / А.І.Горемичкін. – Мелітополь: ТОВ «Видавничий будинок ММД», 2005. – 248 с.

The article deals with innovative aspects of musical education methodology by means of information technologies, presented in the works by A.I.Goremychkin.

The great attention is paid to the solution of musical pedagogics actual theoretical and practical problems in the context of contemporary musical education innovative processes.

Key words: *musical education, informational-space approach, computer pedagogics.*

УДК 378. 147. 134: 786 (043.3)

Воєвідко Л. М.

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОРІЧЧЯ

У статті окреслено особливості функціонування українських інструментально-виконавських традицій кінця ХІХ – початку ХХ сторіччя та ідентифіковано необхідність їх використання у підготовці музичних фахівців для загальноосвітніх шкіл.

Ключові слова: *функціонування, синтез, витоки, феномен, нормотворчість, універсальні, виконавська модель, рід культури.*

Актуальність рефлексії історичного досвіду розвитку вітчизняної музичної освіти в контексті традицій зумовлена об'єктивними та незворотними процесами глобалізації освіти. Розвиток освітянського процесу початку ХХІ сторіччя передбачає розгляд проблеми єдиного освітянського та науково-педагогічного простору для діалогу та взаємозбагачення педагогічних традицій. Вхідження України до Болонського процесу, з одного боку дозволяє використати позитивний досвід зарубіжних країн, з іншого – зберегти свою національну ідентичність, культурно-педагогічний потенціал, освітянські та виконавські традиції.

Різноманітна семантика виконавських традицій дозволяє висвітлити двогранність прихованого за нею явища, феномен якого розкривається на мікро- і макрорівнях пізнання: перший надає уявлення про окремий вид гуманітарної

діяльності, одну з її форм; другий – про єдність її галузевих складових, їх загальної суті. Виникає можливість розгляду виконавських традицій у різних градаціях – інтегративній і спеціальній, що відповідає сучасному стану і потребам системи науки.

Українські інструментально-виконавські традиції кінця XIX – початку XX ст. ми розглядатимемо як тріаду, що складається з базису, в підґрунті якого знаходиться синтез витоків, розвитку і трансмісії, з трансформації – відповідно до нової парадигми антропоцентричного характеру. Українські виконавські традиції мають витoki, які базувались як на досягненнях вітчизняної, так і зарубіжної шкіл. Системний аналіз останніх видань свідчить про те, що до питання характеристики українських традицій (виконавських, педагогічних, композиторських) звертались К. Черемиський [1, 1-287], С. Грица [2, 1-236], В. Антонюк [3, 1-147], О. Бенч-Шокало [4, 1-436], Н. Гуральник [5, 1-460], Ж. Дедусенко [6, 1-20]. Особливості українських інструментально-виконавських традицій кінця XIX – початку XX сторіччя не отримали висвітлення в методичній та науковій літературі, недостатньо класифіковані та не систематизовані.

Фортепіанно-виконавські традиції як окремий пласт специфікованої музично-педагогічної діяльності, що передбачає набуття певних навичок та цільових настанов, можна розглядати в контексті системи культури як один з її компонентів – субкультуру. Репрезентуючи художньо-естетичне начало, вони є, з одного боку, механізмом читання, відтворення і трактування музичного тексту, з іншого – носієм традиції такого читання. Таким чином, вони водночас є й певною мовою спілкування (професійною), і кодом до мови культури, до створюваних нею текстів і, отже, смислів. Іншими словами, виконавські традиції не зводяться до типових дій та вмінь, навпаки, містять у собі організовану, що пройшла крізь горнило свідомості «людини культурної», навколишню і його власну природу. Таким чином, у культурологічному аспекті виконавські традиції не є чимось зовнішнім чи вимушено обов'язковим для створення художньої моделі духовних процесів, а матеріалом для креативного осмислення, формуючи разом з іншими факторами фахово-спроможну особистість.

Оскільки виконавська діяльність двовимірна, то вона передбачає два типи діяльності – професійну та художню. Професійна виконавська діяльність передбачає виявлення аналогічного механізму у виконавському мистецтві, потребує спеціальних підходів, зумовлених своєрідністю нормативних технологій обробки, систематизації та зберігання інформації в художній практиці. Оскільки нормативність у мистецтві реалізується через його універсалії, необхідно виділяти категорію стилю, який трактується як висловлення деякої типологічної спільності, що формується в процесі колективної діяльності (М. Михайлов) і передбачає повторюваність системно організованих елементів, осмислюваних як вияв нормативності структур (стереотип). Таким чином, стиль є одним зі способів існування виконавської традиції, який збігається з нею за принциповою ознакою – нормотворчістю.

У кінці XIX сторіччя педагоги прийшли до висновку про необхідність критичного перегляду методичних вимог щодо навчання гри на фортепіано. Невідповідність старої традиційної школи вимогам виконавського мистецтва визнавалась усіма фортепіанними виконавцями, які прогресивно мислили [7, с. 121]. Проте, учні Ф. Ліста, Т. Лешетицького, М. Рубінштейна відтворювали виконавські моделі не за правилами старої традиційної школи, а володіли свободою рухів у виконанні. Тобто серед педагогів існувала потреба у розробці нових шляхів оволодіння фортепіанною технікою, які б давали ключ до опанування нової музики. Проте це не стосувалося школи Т. Лешетицького, у якого навчався В. В. Пухальський. Розуміючи неможливість розв'язання проблеми на емпіричному рівні, деякі німецькі педагоги

спробували визначити виконавські пріоритети з урахуванням вимог старої традиційної фортепіанної педагогіки [7, с. 143].

У той час, коли німецькі педагоги знаходились у пошуках шляхів розвитку так званого психотехнічного напрямку в західноєвропейському піанізмі, в Петербурзі успішно функціонувала школа Т.Лешетицького. Її кращими випускниками були В. Пухальський, А. Єсіпова, К. Фан-Арк, І. Боровка, Д. Клімов, а пізніше, в другому періоді педагогічної діяльності педагога у Відні, – А. Шнабель, І. Падеревський, О. Габрилович, Г. Гальстон, І. Фрідман [8, с. 75].

Провідними методичними вимогами, що склали виконавську модель, яка функціонувала плідно упродовж тривалого часу, виділялись:

- 1) націленість на формування музиканта;
- 2) акцентування на ролі свідомості на всіх етапах роботи – від рутинних операцій до реалізації художнього задуму;
- 3) значуща роль інтелекту та обдуманості виконання;
- 4) вимога самоконтролю в процесі усіх видів роботи;
- 5) бережливе ставлення до індивідуальної волі учня;
- 6) раціональні принципи втілення ідеалу;
- 7) індуктивний метод мислення;
- 8) висока «дисципліна пальців» і усієї вторинної рухової системи;
- 9) почуття «гіпотетичного слухача» (уявне моделювання критичної позиції «цензора»);
- 10) раціональні методи роботи.

Виконавські методи Т. Лешетицького є особливою програмою діяльності музиканта, який сприймає її як рід культури (професію) і вид мистецтва (художня творчість) [5, с. 48]. Ця програма висуває власні ціннісні пріоритети, серед яких центральним є віртуозність – спілкування концертанта з аудиторією. Значні адаптаційні властивості програми визначають діалектику повинності і свободи в системі трансляції досвіду через структуру «вчитель-учень»; вони ж стимулюють популяризаторський ентузіазм, що зумовлює публікацію видань різних жанрів (методичних вказівок, мемуарів тощо). Як одна із перших у Росії зразків школи піаністичної майстерності, школа Т. Лешетицького стала основою для всього її подальшого розвитку, що дозволяє охарактеризувати її створювача як родоначальника культурної традиції.

Педагогічна діяльність В.Пухальського здебільшого була продовженням і розвитком кращих традицій школи Т.Лешетицького. Пізніше В.В. Пухальський вирізняв деякі протиріччя цієї школи, перш за все усвідомивши це крізь призму власного досвіду та виконавських ідей А.Рубінштейна та М.Лисенка [9, 24], які відрізнялися від настанов Т.Лешетицького. В особі В.В. Пухальського фортепіанне мистецтво в Україні, безсумнівно, мало визначного педагога. Педагогічна обдарованість, школа, що він пройшов у чудового педагога, яким був Т. Лешетицький, любов до справи виховання молодих піаністів – все це забезпечило В.В. Пухальському вагомий педагогічний успіх.

Гуральник Н. П. трактує педагогічну діяльність В.Пухальського як методико-технологічну систему, яка базується на принципах Т. Лешетицького попри спільні риси його системи з системою Л. Демпе [5, с. 184]. На педагогічні погляди В.Пухальського також вплинув К.Таузіг, традиції якого були продовжені та трансформовані у власну фортепіанну школу [9, с. 22-27].

Педагогічна діяльність В. Пухальського ґрунтувалась на таких витоках (традиціях) педагогічної школи Т.Лешетицького:

- чіткі рекомендації щодо посадки учня за фортепіано;
- надання першочергового значення художньому виконанню музичних творів (технічна майстерність як засіб розкриття художнього образу);

- здатність учнів самостійно розв'язувати художньо-виконавські завдання;
- коригування динамічного плану творів задля підсилення художньо-емоційного змісту;
- обґрунтування мелодичних контурів фразування;
- вдумливе прослуховування звучання зі свідомим слуховим контролем.

Характеристика українських фортепіанно-виконавських традицій вимагає аналізу творчого амплуа В.Пухальського, яке є довершеним, продуктивним поєднанням виконавства з педагогічною діяльністю. Творчість артиста-виконавця, а саме музиканта-виконавця, – миттєва, нематеріальна, зберігається тільки в спогадах сучасників, у відгуках слухачів. Неповторність художніх досягнень вимагає особливо бережливого ставлення до них, бажання зберегти їх якнайдовше [10, с. 49-57]. Педагогічна діяльність разом з розвитком виконавських ідеалів допомагає виробленню основ певного творчого світосприйняття, яке передається від учня до учня, несе в собі найбільш життєздатне та цінне, що було характерним для його засновника.

В. Пухальський є одним з фундаторів національної фортепіанної виконавської школи, багатогранний талант якого найповніше відкрився в педагогіці. Педагог виховав цілу плеяду видатних, відомих цілому світу піаністів-виконавців, педагогів, музичних діячів, мистецтвознавців [11,22-38]. Серед учнів В.Пухальського – музиканти зі світовими іменами – В. Горовіц і А. Браїловський, прекрасні музиканти, професори, педагоги, які працювали в різний час у Київській та інших консерваторіях – А. Штосс-Петрова, М. Тутковський, Б. Яворський, А. Альшванг, Л. Ніколаєв, Г. Коган, Д. Клімов, М. Гольденберг, Р. Зарицька, К. Михайлов, І. Беркович, Б. Міліч, Г. Артоболевська, С. Короткевич, А. Добкевич, З. Худякова, Є.Жарковський, О.Брон, С. Струмило, М. Гольдштейн та багато інших. [12; с. 112] При всіх виконавських, педагогічних, особистісних відмінностях їм властиві спільні риси, що дає вагоме право говорити про школу В.В. Пухальського, про українські виконавські традиції, одним з фундаторів яких він вважається.

На думку Ґуральник Н. П., «педагогіка В. В. Пухальського спирається на індивідуально-трансформоване успадкування традиційних принципів декількох лідерів фортепіанних шкіл з домінантою взаємозбагачення (II тип) та має ознаки I типу – самостійного визначення шляхів наслідування історичних надбань видатних педагогів-піаністів з яскраво виявленим ідейно-лідерським характером власної на рівні «материнської» фортепіанної школи» [5,186].

На жаль, більша частина матеріалів про діяльність В. Пухальського втрачена. Надруковані статті про його життя і діяльність – нечисленні, короткі і мають переважно біографічний характер. Аналізуючи публікації в пресі, можна зробити висновок, що В. Пухальського вкрай рідко згадують, тільки з нагоди деяких річниць (не всіх), а про педагогічну та виконавську діяльність взагалі не йдеться. Так, «Русская музыкальная газета» (1899 р., № 40) відзначає його талант та плідну педагогічну та просвітницьку діяльність, журнали «Музыкальное обозрение» (1928р. №2), «Музыка и революция» (1928 р., № 3) публікують спогади Г. Когана, учня В. В. Пухальського, про внесок Володимира В'ячеславовича у формування та розвиток піаністичної школи України, стаття Ж. Аністратенко «Педагог-просвітитель» (до 125-річчя від дня народження В. Пухальського) [13, с. 19] висвітлює деякі аспекти просвітницької та педагогічної діяльності митця. В статті Т. Білокур «Музична еліта вшановує В. Пухальського» окреслено віхи творчого життя українського піаніста, композитора, професора, першого директора консерваторії [14, с. 3]. У статті О.Борисюк «Вшанували українського маестро» з нагоди 150 річчя із дня народження йдеться про те ж [15,8]. Тобто актуальність педагогічних надбань В. Пухальського очевидна, та на жаль, досі не досліджена і не використовується у фаховій підготовці майбутніх учителів музики для загальноосвітніх шкіл.

Важливим внеском у музичну педагогіку є монографія Н. Гуральник «Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти». Авторка пропонує проект історико-аналітичного дослідження основних тенденцій розвитку української фортепіанної школи ХХ сторіччя та узагальнює науково-теоретичні, методичні та практичні досягнення її представників у контексті музичної та загальної педагогіки. Дослідниця проводить відповідну періодизацію, аналізує методико-технологічні та інноваційні системи педагогів-піаністів минулого століття та визначає перспективи науково-педагогічного та музично-творчого розвитку фортепіанної школи України, висвітлює напрямки її функціонування в культурно-освітньому просторі [5, с. 1-460].

Педагогічний талант В. В. Пухальського виявлявся в умінні глибоко і тонко аналізувати гру учня, розуміти її основні переваги та недоліки, в умінні поставити правильний педагогічний діагноз і знайти найкоротші індивідуальні шляхи для розв'язання виконавських завдань. У цьому В. В. Пухальський був надзвичайно близький до Т. Лешетицького [16, с. 125]. Вдумливо працюючи, В. Пухальський відкрив нові для того часу принципи, які зіграли позитивну роль у розвитку національного піанізму та становлення українських виконавських традицій:

- 1) професійна вимогливість щодо проведення вдумливої, осмисленої та систематичної повсякденної роботи;
- 2) демократичність спілкування педагога і учня в процесі фахової підготовки;
- 3) творчий характер навчально-виховного процесу;
- 4) використання різноманітних методів;
- 5) глибокий художньо-педагогічний аналіз виконавської моделі музичного зразка.

Отже, українські інструментально-виконавські традиції кінця ХІХ – початку ХХ сторіччя з окресленими витоками та відповідним базисом можуть слугувати якісній підготовці фахівців за такими параметрами:

- 1) виховання здатності самостійно розв'язувати художні виконавські завдання при роботі над творами дозволить майбутньому вчителю музики забезпечувати навчально-виховний процес у школі за рахунок самостійного втілення інтерпретаційних ідей;
- 2) підпорядкування технічної майстерності художній при розв'язанні виконавських завдань;
- 3) якнайглибше проникнення в художній образ музичного твору на основі його художньо-педагогічного аналізу, що сприятиме ефективному сприйманню музики школярами;
- 4) використання різноманітних методів та прийомів роботи, що сприяють активізації навчально-виховного процесу підготовки музичного фахівця;
- 5) творча робота викладача зі студентами, що дозволить їм розширити власні потенційні можливості і відповідно творча робота майбутнього вчителя музики у своїй музичній лабораторії зі школярами;
- 6) демократичність у спілкуванні забезпечить спадкоємність демократичних засад від покоління до покоління.

Список використаних джерел

1. Повернення традиції. З історії нищення кобзарства / К. П. Черемський. — Х., 1999. — 287 с.
2. Грица С. Трансмисія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки / С. Грица. — К. : Тернопіль : Астон, 2002. — 236 с.
3. Традиції української вокальної школи. Микола Кондратюк : наук. дослідж. / В. Г. Антонюк; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Центр муз. україністики. — К. : Укр. ідея, 1998. — 147 с.
4. Український хорівий спів. Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / О. Г. Бенч-Шокало. — К. : Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. — 440 с.

5. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти : монографія / Н. П. Гуральник. – К. : НПУ, 2007. – 460 с.
6. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Дедусенко Ж. В.; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2002. — 20 с.
7. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики / А. Д. Алексеев Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX в.) : хрестоматия. – К. : Муз. Украина, 1974. – 160 с.
8. Альшванг А. Памяти В. В. Пухальского / А. Альшванг // Сов. музыка. – 1948. – № 4. – С. 75–76.
9. Коган Г. М. Головні напрямки в фортепіанній педагогіці. Школа Лешетицького / Г. М. Коган // Музика. – 1925. – Ч.1. – С. 22–27.
10. Мастера советской пианистической школы : очерки / под ред. А. А. Николаева. – М., 1961. – 186 с.
11. Хурсина Ж. И. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории (1917-1938) / Ж. И. Хурсина. – К.: Муз. Україна, 1990. – 134 с.
12. Курковский Г. В. Питання фортепіанного виконавства / Г. В. Курковский. – К. : Муз. Україна, 1983. – 128 с.
13. Аністратенко Ж. Педагог-просвітитель : до 125-річчя від дня народження В. Пухальського / Ж. Аністратенко // Музика. – 1973. – № 1. – С. 19.
14. Богданова О. В. Лірницька традиція в контексті української духовної культури : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Богданова О. В.; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2002. — 20 с.
15. Борисюк О. Вшанували українського маестро: з нагоди 150 річниці з дня народження / О. Борисюк // Вечірній Київ. – 1998. – 21 берез. – С. 8.
16. Майкапар С. М. Годы учения / С. М. Майкапар. – М.;Л., 1938. – 342с.

In the article the features of functioning of Ukrainian instrumental-performance traditions of end are outlined XIX – to beginning of XX century and the necessity of their use is identified for preparation of musical specialists for general schools.

Key words: *functioning, synthesis, sources, phenomenon, performance model, sort of culture.*

УДК 37.015.31:78:398

Восвідко Л.М., Москавлюк О. М.

МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ ОСНОВНОЇ ШКОЛИ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ

У статті виокремлено та охарактеризовано методи формування музично-естетичної культури школярів, що опираються на український музичний фольклор. Висвітлено переваги використання фольклору у музичному вихованні учнів основної школи.

Ключові слова: *музичний фольклор, виховання, музично-естетична культура, гуманізація, національне відродження, навчально-виховний процес, парадигма, духовні цінності.*

Завдання національного відродження, гуманізації освіти орієнтація на духовні цінності висувають нові вимоги до процесу музичного виховання школярів. Естетизація загальної культури учнів створює умови для розвитку особистісних якостей,