

УДК 378.016:786.2

Карташова Ж. Ю.

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СТУДЕНТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА

У статті розкрито психолого-педагогічні особливості формування творчо-виконавської майстерності майбутнього вчителя музики у процесі інструментальної підготовки.

Ключові слова: виконавська художня майстерність, відчуття, інструментальна діяльність, музичне мислення, технічна вправність.

У сучасній соціокультурній ситуації музична педагогіка покликана розробляти прогресивні форми навчання, створювати нові технології з метою оновлення навчально-виховного процесу і підвищення його ефективності. До першочергових завдань, які стоять перед музично-педагогічними навчальними закладами, є подолання у інструментальній підготовці студентів розриву між художніми задумами, інтерпретаційними намірами і технічними можливостями, намагання досягнути цілісного формування усіх його виконавських якостей. За таких умов особливого значення набуває проблема виконавської майстерності майбутніх учителів музики.

Проблемі формування виконавської майстерності вчителя музики присвячені науково-методичні дослідження таких авторів, як: Л.Арчажникова, І.Мостова, В.Муцмахер, Г.Ніколаї, Г.Падалка, Ю.Цагареллі, Т.Юник та ін. Специфіка процесу полягає у тому, що теоретична розробка цієї проблеми спричиняє вади практичного характеру, які пов'язані з недостатністю творчого спрямування навчальної діяльності студентів, відсутністю достатньої уваги до формування виконавської майстерності майбутніх учителів музики, слабкою орієнтацією навчального процесу на вироблення у студентів умінь та навичок самостійної виконавської інтерпретації музичних творів тощо.

Аналіз наукової літератури та дослідження практики засвідчують, що у музично-виконавській підготовці інструменталістів переважає декларативно-функціональний підхід, копіювання чужого досвіду, здебільшого застосовується методика виховання інструментально-технічних навичок поза їх зв'язком із розкриттям художнього змісту твору. Згідно з традиційними методиками (Б.Струве, А.Ямпольський, Ю.Янкелевич та ін.), формування виконавської техніки здійснюється локально-адаптивно, тобто викладач регулює зміст та обсяг професійної інформації відповідно до рівня підготовленості студента. При цьому ігноруються такі суттєві важелі навчання, як усвідомлення власного професійного досвіду, опора на особистісно значущі і суспільно прийнятні механізми самовизначення, саморозвитку, самовдосконалення майбутніх фахівців. Недостатньо враховуються можливості рефлексії, яку сучасна теорія і методика навчання музики (О. Рудницька, В. Федорчук, О. Андрейко та ін.) трактує як засіб ефективного розвитку митця.

Мета статті – розкриття психолого-педагогічних особливостей формування виконавської майстерності студента-інструменталіста мистецьких факультетів, виявлення основних факторів та чинників, що в тій чи іншій мірі впливають на вдосконалення професійних якостей майбутнього вчителя музики.

Музично-виконавська майстерність – це властивість особистості, яка сформована в процесі професійної підготовки та виконавської діяльності і проявляється в ній як вищий рівень засвоєних вмінь, гнучких навичок та інтерпретаторської творчості.

Якість виконання твору студентом-інструменталістом залежить від багатьох чинників, серед яких найважливішими є музичні здібності, технічна та художня майстерність, яка суттєво залежить і від багатьох суб'єктивних та об'єктивних факторів. Серед суб'єктивних чинників, як найбільш істотні, можна виділити емоційний, фізичний стан музиканта, стан його здоров'я,

рівень вивчення твору тощо. До важливих об'єктивних факторів можна віднести якість та технічний стан музичного інструмента, гігієнічні та фізичні умови виступу. Разом з тим для переважної більшості педагогів, які прагнуть підготувати виконавця високого рівня, на перший план виступають музичні здібності. Очевидним є те, що про високу якість виконання твору можна говорити тоді, коли музичні здібності виступають у єдності з виконавською майстерністю. Формування майстерності вимагає копійної праці не тільки музиканта-виконавця, але й його педагога, використання новітніх підходів та методів навчання.

Музиканти прагнуть все глибше переживати музику, краще її розуміти, досконало запам'ятовувати зміст, який призначений для засвоєння, працювати більш економно й ефективно, краще вчитися, грати і творити. Композитори прагнуть здобувати визнання слухачів, писати твори щоразу на найвищому артистичному рівні. Досягнення поставлених цілей можливе тоді, коли процес навчання і виховання у школі та позашкільних закладах буде пристосований до можливостей особистості, до конкретних потреб майбутньої спеціальності і життєвої практики. Відсутність раннього усвідомлення суспільної придатності в конкретній професійній праці призводить до того, що навчання є формальним, поверховим і не дає того результату, який можна досягнути при навчанні з чітким усвідомленням практичної цілі.

Сама, наприклад, досконалість мислення, технічна вправність пальців, вміння грати гами, пасажі та етюди, теоретичне знання гармонії без глибоких, сильних зацікавлень певною практичною діяльністю та без пов'язання з практикою, характеризує скоріше слабкого ремісника. Треба визнати, що часто музичні школи готують таких ремісників і, якщо з цих шкіл виходять потенційні артисти, то часто завдяки власній активності та самостійності, навіть всупереч програмам школи. Типовим прикладом може бути кар'єра композитора К.Шимановського, який в консерваторії, як відомо, мав не найкращі оцінки.

Успішне навчання музиці з опорою на опрацьовані програми, які поєднують потребу майбутньої спеціальності з розвитком індивідуальних здібностей, неможливе без знання законів, що керують функціонуванням психіки. Щоб правильно індивідуалізувати музичне навчання та виховання, обов'язково треба знати проблематику особистості, особливо здібності (як музичні, так і інші), а також методи діагностування та визначення рівня їх розвитку. Багато з цих проблем можна розв'язати, якщо будемо знати психологічні основи підготовки музиканта та його артистичної діяльності. Інакше кажучи, що потрібно зробити, аби рівень художньої техніки музиканта довести до високого рівня майстерності. Зрозуміло, що перш за все треба знати ті фактори, від яких залежить художня майстерність музиканта.

Музика – прекрасне мистецтво, естетичний вираз якого формується художнім кліматом епохи. Вона має свої глибокі таємниці, особливу силу та роль у формуванні особистості. Тому це мистецтво у своїй педагогічній діяльності використовував видатний композитор Дмитро Кабалевський. Він вважав, що "... музика, як кожне мистецтво, допомагає дітям пізнавати світ та виховує дітей, причому виховує не тільки їх художній смак і творчу уяву, але й любов до життя, до людини, до природи, любов до своєї батьківщини, інтерес і почуття дружби до народів інших країн" [1, с. 89].

Питання прогнозування досягнень в музичній діяльності є надзвичайно важливе як з точки зору теорії, так і практики. Про це свідчить потреба наукових досліджень музикантів-виконавців та музикантів-педагогів.

Постійне зростання необхідності піднесення ефективності навчання, швидкий зріст вимог до музикантів, необхідність вірної селекції молоді, яка прагне навчатися музиці, як і великі кошти, необхідні для навчання, обумовлюють, що дослідження цього питання були і проводяться сьогодні.

Погляд досвідчених музикантів-педагогів, як і систематичні дослідження, вказують на те, що вплив на успіх підготовки музикантів-інструменталістів мають, перш за все, такі фактори:

- інтелігентність (загальні здібності);
- музичні здібності;
- анатомічні властивості;

- властивості особистості;
- інтереси;
- мотивація;
- суспільно-економічне обумовлення;
- методи учіння та навчання музиці.

Відомо, що художня плідність музичної діяльності виконавця-інструменталіста залежить від багатьох факторів. Серед чинників, що в тій чи іншій мірі впливають на успіх музиканта-інструменталіста, більшість дослідників цієї проблеми виділяють такі:

- специфічно музичні здібності;
- загальна інтелігентність (загальні здібності);
- властивості особистості;
- біографічно-середовищні чинники;
- технологія індивідуальної праці.

Жоден з цих виокремлених чинників, взятий окремо, не визначає ні рівня, ні художньої цінності музичних досягнень. Роль кожного з них є відносною і залежить від контексту решти факторів.

Говорячи про художню майстерність музиканта-виконавця, слід зауважити, що серед значної кількості факторів, від яких залежить рівень цієї майстерності, варто виділити: технічні засоби гри на інструменті, пізнавальні психічні процеси, емоційно-вольову сферу та індивідуально-типологічні властивості музиканта (характер, здібності, темперамент).

Кожна діяльність, чи то буде живопис, чи адміністративна праця, музика чи механічна обробка матеріалів, архітектура чи землеробство, втягує людину повністю, повністю використовує його психіку. Немає такої діяльності, з якої можна було б виключити мислення, уявлення, переживання відношення до її змісту, виконання рухових дій, спостереження того, що і як робиться. Всі процеси отримування, перероблення інформації, а також реалізація цілей та завдань беруть участь в кожній діяльності [2, с. 117]. Може бути різний їх обсяг, різна роль в окремій дії, але всі ці процеси завжди мають місце, немає їх поза діяльністю. Немає ані мислення для самого мислення, ані спостереження, ані уявлення самих для себе. Мислення, яке впорядковує та систематизує, представляє їх окремо, але тільки в плані споглядання з різних сторін на ту саму складну цілісність людської діяльності. Якщо немає їх поза діяльністю, не можуть існувати і перед нею. Не буває так, що людина спочатку спостерігає, думає, уявляє собі, маніпулює, а пізніше розпочинає на основі всього того діяти, але з самого початку є активною, спостерігаючи, мислячи, уявляючи собі, маніпулюючи діє способом все складнішим. Так діється протягом всього життя, причому те, як і що вона спостерігає, про що думає, що уявляє собі тощо, залежить від виду та характеру її діяльності. Може бути так, що в одних діях на перший план висувається мислення, в інших – уява, а ще в інших – маніпулювання. Однак не може бути так, щоб в котрійсь дії не було якоїсь з них.

Накопичення знань, навичок та вмінь є умовою опанування гри на різних музичних інструментах, в тому числі й на гітарі. В цьому беруть участь такі основні психічні пізнавальні процеси як відчуття, спостереження, пам'ять, мислення, уява, що завжди супроводжуються увагою.

Пізнання об'єктивної дійсності, а також життя людини здійснюється за допомогою психічних процесів в їх єдності. Однак серед них є більш складні і менш складні. Менш складні – це процеси чуттєвого пізнання. До них відносяться відчуття та спостереження. Вони є основою перебігу більш складних процесів і зазнають на собі їх впливу. Кожен з пізнавальних психічних процесів має свої якості та закономірності і може виступати у психічній діяльності як провідний або як допоміжний.

В музичній діяльності піаніста, як і будь-якого виконавця-інструменталіста, відіграють певну роль всі пізнавальні психічні процеси. На різних етапах оволодіння виконавською майстерністю роль окремих процесів чи їх властивостей змінюється. В цій нашій праці не плануємо характеризувати всі пізнавальні психічні процеси, їх види і властивості – це завдання для загальної психології. Не будемо також розглядати їх значення на початковому етапі

навчання гри на інструменті. Спробуємо звернути увагу лише на ті види психічних процесів, їх властивості та закономірності, від яких залежить виконавська художня майстерність.

Для усвідомлення того, про що йде мова, варто навести визначення понять *відчуття* та *сприймання*.

Відчуття – найпростіший пізнавальний психічний процес, що полягає у відображенні окремих властивостей предметів та явищ матеріального світу, а також внутрішнього стану організму при безпосередній дії матеріальних подразників на відповідні рецептори [3, с. 58].

Відчуття, сенсорика завжди більш або менш пов'язані з моторикою, з дією. По-перше, це є початковим моментом сенсорно-моторної реакції, а, по-друге, це – результат свідомої дії диференціації, виділення у спостереженні окремих якостей чуття.

Відчуття, як найпростіший процес безпосереднього пізнання дійсності, дозволяє здобування зорової, звукової (слухової), смакової, дотикової, рухової, температурної, больової інформації, а також інформації, пов'язаної зі станом рівноваги організму [4, с. 23].

Органи чуття, по-суті, виконують роль фільтрів енергії, через які проходять відповідні зміни середовища.

Аналізуючи вплив відчуттів на формування виконавської художньої майстерності, особливу увагу потрібно звертати на такі властивості та закономірності відчуттів, врахування яких безпосередньо обумовлює розвиток музичних здібностей та виконавських навичок і вмій. До цих властивостей та закономірностей відносяться:

- якість відчуттів;
- інтенсивність відчуттів;
- тривалість відчуттів;
- адаптація;
- взаємодія аналізаторів (відчуттів);
- синестезія.

Окреслені основні властивості та закономірності відчуттів, як відомо, мають велике значення при слуханні музики і це явище ґрунтовно досліджене як вітчизняними, так і зарубіжними музикознавцями та психологами. Проте треба зауважити, що художня майстерність виконавця залежить також від вище зазначених властивостей та закономірностей.

Якість відчуттів – властивість, що дозволяє відрізнити одні відчуття від інших того самого виду. Для музиканта найважливішими якостями відчуттів є відчуття висоти звуку та його тембра. Відомо, що висота звуку залежить від частоти коливань звукової хвилі. Людина може сприймати звуку, частота яких знаходиться в межах 16-20000 герц. Тембр відображає акустичний склад звуку, тобто кількість, послідовність та відносну силу окремих тонів (обертонів) (гармонійних і не гармонійних). Згідно з теорією Гельмгольца, тембр звуку залежить від того, які гармонійні верхні тони додаються до основного тону і від відносної сили кожного з них. Велику роль в наших слухових відчуттях відіграє тембр [5].

Інтенсивність відчуттів – це їх кількісна характеристика. Вона визначається гучністю (силою) звуку та порогами чутливості (нижнім, верхнім та диференційним).

Майстерність виконання відзначається тим, що не тільки з великою точністю виконується твір, але й звертається особлива увага на зміни агогіки, динаміки, акцентуацію, темброву експресію, тощо. Маніпулювання гучністю звуків дозволяє виконавцю надавати музичному творові додаткового забарвлення і викликає у слухача багатий музичний (і не тільки) образ, впроваджуючи його в світ переживань.

Розглядаючи інтенсивність відчуттів як властивість, треба пам'ятати про пороги чутливості. Нижній поріг чутливості – це мінімальна сила звуку, що здатна викликати слухові відчуття. Однією з складових виконавської майстерності є здібність оцінити умови виконання (технічні можливості інструмента, акустичні властивості концертного залу тощо) музичного твору так, щоб його фрази, фрагменти, які виконуються на найнижчому рівні гучності (*pp*) слухач чув. Щоб не було так, коли виконавець чує те, що грає, а для слухача ці звуки є підпороговими (не сприймаються, вони до нього не доходять, він їх не чує). Варто в процесі

виконання враховувати і фізичний стан слухачів. Відомо, що в стані втоми нижній поріг чутливості підвищується. Це означає: якщо гра була такою тихою, що не втомлений слухач ледве сприймав звуки, то втомлений може зовсім нічого не почути.

Верхній поріг чутливості – це максимальна сила звуку, при якій ще виникають адекватні слухові відчуття. Це означає, що коли гучність звуку підвищиться порівняно з тією, яка визначає верхній поріг чутливості, то слухач, замість того, щоб насолоджуватися музикою, буде відчувати біль у вухах. Виходячи з цього, можна стверджувати, що надто гучне виконання твору не сприяє передаванню музикантом колориту та чарівності звучання, а викликає у слухачів негативні почуття. Така ситуація можлива тоді, коли виконавець користується технічними пристроями підсилення звуку. Невміле використання такого підсилення та неврахування акустичної властивості концертного залу може призвести до такого підвищення сили звуку, яке перебільшує можливість сприйняття у верхньому порозі чутливості.

Диференційний поріг чутливості (поріг розрізнення). За допомогою органів чуття ми можемо не тільки констатувати наявність чи відсутність того або іншого подразника, але й розрізнити подразники за їх силою та якістю. Мінімальна різниця між двома подразниками, яка викликає ледь помітну різницю відчуттів, називається порогом різниці або різницеvim порогом, диференційним порогом. Якщо нижній та верхній пороги чутливості – це пороги абсолютні, то поріг розрізнення є порогом відносним. Яке значення має диференційний поріг чутливості для музиканта взагалі і для гітариста зокрема?

Відомо, що одним з найважливіших факторів, що визначають рівень музичних здібностей та майстерності, є музичний слух. Музичний слух – це здібність диференціювання висоти, тембру і гучності звуку. В ньому розрізняють слух абсолютний і відносний (релятивний).

Абсолютний слух – це властивість слуху розпізнавати та відтворювати висоту звуків без їх порівнювання зі звуками відомої висоти. Багато фахівців (як музикантів, так і психологів) вважають, що цю вроджену властивість, мають приблизно 10% людей. Вона вважається найвищим рівнем музичних здібностей. Однак більш глибокий аналіз даного явища показав помилковість такого погляду. З одного боку, абсолютний слух не є обов'язковою властивістю музичності: багато видатних музикантів не мали його (Чайковський, Шуман і ін.). З іншого боку, наявність абсолютного слуху не гарантує успіхів в музичній діяльності. Так, наприклад, В. Кьохлер описує студентів консерваторії з абсолютним слухом, які знаходилися на дуже низькому рівні розвитку у музичному відношенні [6, с. 85]. Тому не варто перебільшувати значення абсолютного слуху.

Відносний (релятивний) слух – це здібність визначати висоту звуків, порівнюючи їх зі стандартним звуком встановленої висоти. Відомо, що ця здібність розвивається за допомогою сольфеджіо. Дослідження свідчать, що для звукової чутливості цей поріг дорівнює 0,1. Це означає: якщо висота звуку в порівнянні з іншим зміниться на 0,1 тона, то музикант цю зміну зауважить. Особа з відносним слухом вимагає певного пункту виходу – тону, поданого на початку. Спираючись на цей тон при одночасному врахуванні його висоти і висоти наступних звуків, вона оцінює відношення між звуками.

Поріг різниці для кожного аналізатора (в тому числі і слухового) є постійним (закон Вебера-Фехнера). Однак результати досліджень свідчать про можливість суттєвого зниження порогів різниці висоти звуку навіть за допомогою короткотривалих вправ. Тому відносний слух є важливішим, ніж слух абсолютний.

Тривалість відчуттів – це їх часова характеристика. Ця властивість відчуттів виявляється у реагуванні на звуки. Конкретно вона характеризується часом реакції і послідовними образами.

Час реакції – це час від початку дії звукового подразника і відповіддю (руховою, емоційною та ін.) на нього, тобто, якщо слухач почує звук, то він зреагує на нього не відразу, а через деякий час. Час реакції (швидкість реакції, латентний час реакції) залежить від багатьох факторів: стану втоми, емоційного збудження, наявності сторонніх подразників, але найбільше – від типу і властивостей нервової системи.

У виконавській діяльності час реакції має важливе значення. Він полягає в тому, що не кожен музикант може вивчити і зразу виконати музичний твір в дуже швидкому темпі, бо він не має для цього фізіологічного обумовлення. Це означає: фізіологічні процеси протікають так сповільнено, що людина фізично не в змозі виконувати швидкі рухи, швидко реагувати на різні ситуації, з якими стикається під час виконання твору.

Підсумовуючи сказане, варто звернути увагу на те, що при доборі репертуару музикант-інструменталіст повинен усвідомлювати чи темп виконання обраного твору відповідає його можливостям швидко реагувати. Якщо цього не дотримуватися, то важко буде виконати твір на високому художньому та технічному рівні, або виконання буде вимагати дуже багато фізичних і психічних зусиль. Удосконалюючи свою майстерність, виконавець повинен пам'ятати, що різного характеру вправи і тренування не можуть призвести до істотного скорочення часу реакції, бо він обумовлений властивостями нервової системи, які практично не змінюються від народження.

Взаємодія аналізаторів (відчуттів) проявляється ще в одному виді психічних явищ – синестезії. Синестезія – це виникнення під впливом подразнення одного аналізатора відчуття, характерного для іншого аналізатора. Вона спостерігається в різноманітних видах відчуттів, але найчастіше зустрічаються зорово-слухові синестезії, коли звукові подразники викликають зорові образи.

Так званий “кольоровий” слух є певною специфічною психічною властивістю окремих людей, коли слухач одночасно “бачить” в своїй уяві музику, яку слухає, у вигляді конкретних кольорів. Здібність асоціювання звучання з кольором може бути більш або менш тривалою і проявлятися в різних формах. Наприклад, у О. Скрибіна і М. Римського-Корсакова вона проявлялася в асоціюванні окремих тональностей з певними кольорами. Цікаво, що у обох цих композиторів відмічалось, невелике співпадання асоціацій тональність-колір.

Рідкісне співпадання таких асоціацій при сприйманні музики окремими людьми, яке відмітив П. Фарнсфорт, однак не є достатнім, щоб стверджувати існування якогось закону чи навіть закономірності про відповідність **тональність-колір**. Можна припустити, що таке співпадання у О. Скрибіна і М. Римського-Корсакова скоріше пояснюється подібністю їх композиторського досвіду. Сам колір у М. Римського-Корсакова, як стверджує Б. Теплов, не є чимось абстрактним, а пов'язується з більш складним явищем, як, наприклад, пора року: тональність *A-dur* є не тільки розова, ясна, але і весняна, молода, квітуча, ранкова; *H-dur* є не тільки сапфірова, але і грізна (небезпечна), зловорожа, бурхлива. Б. Теплов пояснює ці асоціації емоційними зв'язками. Кожна тональність для композитора має виразне емоційне забарвлення, свій характерний настрій, який викликає відповідні зорові образи (найчастіше пов'язані з природою); домінуючий колір в тих образах та видах стає кольором даної тональності [7, с. 128].

Яке ж значення має явище синестезії для художньої майстерності виконавця? На перший погляд – жодного, але це тільки так видається. Немає сумніву в тому, що один з аспектів художньої майстерності виконавця – це його вміння “увійти в образ”. Якщо в процесі гри у виконавця легко і яскраво виникають зорові образи, як відповідь на звукові образи (тональність, тембр тощо), то це свідчить про рівень його виконавської інтерпретаторської майстерності.

Звичайно, не кожен виконавець має такі здібності, але в певній мірі ці здібності (як і інші) можна розвинути. Психологічним детермінантом такої можливості є взаємодія аналізаторів і вправ (вправляння).

Отже, майстерність музичного виконавства трактується як досконале інтонаційно-технічне володіння усіма засобами вираження змісту музичного твору на рівні естетики емоційно-художнього мислення відповідної епохи. Виконавські здібності музикантів-інструменталістів знаходять місце в структурі психіки як якості мозку відображати об'єктивний світ, каналізуючи ці якості по конкретних психічних функціях. Операційні механізми засвоюються індивідом у процесі виховання і навчання, у загальній соціалізації, де виховання й навчання

постають головним чинником розвитку даних здібностей. Вони не можуть бути привнесені ззовні, а завжди несуть у собі відбиток індивідуальності; зовнішні впливи обов'язково переломлюються через її внутрішні умови, а також певною мірою входять до складу вихідних умов навчання, створюючи якісну своєрідність – індивідуальний профіль обдарованості студента-інструменталіста.

Список використаних джерел

1. Кабалеvский Д. Б. Воспитание ума и сердца: Кн. для учителя / Д.Б. Кабалеvский // 2-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1984. – с. 89.
2. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность / А.Н. Леонтьев // – М.: Политиздат, 1975. – 304 с.
3. Петровский А.В., Брушлинский А.В., Зинченко В.П. и др. Общая психология. Учебн. для студентов пед. ин-тов. / Под ред. А.В.Петровского.- 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Просвещение, 1986. – 464 с.
4. Мерлин В.С. Лекции по психологии мотивов человека / В.С. Мерлин // Учеб. пособие для спецкурсoв. –Пермь: Изд-во Пермск. ун-та, 1971. – 119 с.
5. Рубинштейн С.Л., Основы общей психологи / С.Л. Рубинштейн. – М. : Педагогика, 1973. – 628 с.
6. Köhler W. Tonpsychologie. Handbuch der Neurologie des Ohres / W. Köhler. – Berlin: 1923. – За: Wierszyłowski J. Psychologia muzyki. Wydanie 2, rozsz. – Warszawa: PWN, 1979. – 380 s.
7. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М.Теплов // Избранные труды: В 2-х т. Т.II – М.: Педагогика, 1985. – С. 42-222.

The psychological and pedagogical pre-conditions of forming of creatively performance trade of future music teacher in the process of piano preparation are described in the article.

Key words: *performance artistic trade, feeling, instrumental activity, musical thought, technical adroitness.*

УДК 378. 091.212:005.963

Лабунець В. М.

ПІДВИЩЕННЯ КВАЛІФІКАЦІЇ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ ЯК СКЛАДОВА НЕПЕРЕРВНОЇ ОСВІТИ

У пропонованій статті розглядаються особливості підвищення кваліфікації вчителя музики в системі неперервної освіти з урахуванням специфіки його професійної діяльності, окреслено пріоритетні завдання курсової перепідготовки як структурної ланки післядипломної освіти учителів музики.

Ключові слова: *неперервна освіта, підвищення кваліфікації, перепідготовка, професійна майстерність, компетентність, художньо-практична діяльність, методи навчання.*

У Національній доктрині розвитку освіти України ХХІ ст. визначено, що державна політика щодо неперервної освіти здійснюється з урахуванням світових тенденцій й розвитку освіти впродовж життя, соціально-економічних, технологічних і соціокультурних змін [1].

Неперервна освіта на сьогодні має своєрідний статус у педагогіці та психології. Неперервна освіта реалізується шляхом забезпечення наступності змісту та координації навчально-виховної діяльності на різних ступенях освіти, які є продовженням попередніх і передбачають підготовку до можливих наступних ступенів.