

# ВІСНИК

---

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

---

**№ 6 (193) БЕРЕЗЕНЬ**

**2010**

**2010 березень № 6 (193)**

# **ВІСНИК**

**ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

---

## **ПЕДАГОГІЧНІ НАУКИ**

### **Частина II**

Заснований у лютому 1997 року (27)  
Свідоцтво про реєстрацію:  
серія КВ № 14441-3412ПР,  
видане Міністерством юстиції України 14.08.2008 р.

Збірник наукових праць внесено  
до переліку наукових фахових видань України  
(педагогічні науки)  
Постанова президії ВАК України від 24.09.09 №1-05/4

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради  
Луганського національного університету  
імені Тараса Шевченка  
(протокол № 6 від 29 січня 2010 р.)

Виходить 2 рази на місяць

**Засновник і видавець –**  
Луганський національний університет імені Тараса Шевченка

**РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:**

**Головний редактор –** доктор педагогічних наук, професор **Курило В. С.**

**Заступники головного редактора –**

доктор педагогічних наук, професор **Харченко С. Я.,**

доктор педагогічних наук, професор **Савченко С. В.**

**Випускаючі редактори –**

доктор історичних наук, професор **Бур'ян М. С.,**

доктор медичних наук, професор **Виноградов О. А.,**

доктор філологічних наук, професор **Галич О. А.,**

доктор педагогічних наук, професор **Горошкіна О. М.,**

доктор сільськогосподарських наук, професор **Конопля М. І.,**

доктор філологічних наук, професор **Синельникова Л. М.,**

доктор філологічних наук, професор **Ужченко В. Д.**

**Редакційна колегія серії «Педагогічні науки»:**

доктор педагогічних наук, професор **Ваховський Л. Ц.,**

доктор педагогічних наук, професор **Гавриш Н. В.,**

доктор педагогічних наук, професор **Докучаєва В. В.,**

доктор педагогічних наук, професор **Максименко Г. М.,**

доктор педагогічних наук, професор **Ротерс Т. Т.,**

доктор педагогічних наук, професор **Хриков Є. М.,**

доктор педагогічних наук, професор **Чернуха Н. М.,**

доктор педагогічних наук, професор **Чиж О. Н.**

**РЕДАКЦІЙНІ ВИМОГИ до технічного оформлення статей**

Редколегія „Вісника” приймає статті обсягом 4 – 5 сторінок через 1 інтервал, повністю підготовлених до друку. Статті подаються надрукованими на папері в одному примірнику з додатком диска. Набір тексту здійснюється у форматі Microsoft Word (\*.doc, \*.rtf) шрифтом № 12 (Times New Roman) на папері формату А-4; усі поля (верхнє, нижнє, правє й лівє) — 3,8 см; верхній колонтитул — 1,25 см, нижній — 3,2 см.

У верхньому колонтитулі зазначається: Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № \*\* (\*\*\*) , 2010.

Інформація про УДК розташовується у верхньому лівому кутку без відступів (шрифт нежирний). Ініціали і прізвище автора вказуються в лівому верхньому кутку (через рядок від УДК) з відступом 1,5 см (відступ першого рядка), шрифт жирний. Назва статті друкується через рядок великими літерами (шрифт жирний).

Зміст статті викладається за планом: постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання цієї проблеми та на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується ця стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з певним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з цього дослідження й перспективи подальших розвідок у цьому напрямку. Усі перелічені елементи повинні бути стилістично представлені в тексті, але графічно виділяти їх не треба.

Посилання на цитовані джерела подаються в квадратних дужках після цитати. Перша цифра — номер джерела в списку літератури, який додається до статті, друга — номер сторінки, наприклад: [1, с. 21] або [1, с. 21; 2, с. 13–14]. Бібліографія і при необхідності примітки подаються в кінці статті після слова „Література” або після слів „Література і примітки” (без двокрапки) у порядку цитування й оформляються відповідно до загальноприйнятих бібліографічних вимог. Бібліографічні джерела подаються підряд, без відокремлення абзацем; ім'я автора праці (або перше слово її назви) виділяється жирним шрифтом.

Статтю закінчують 3 анотації обсягом 3 – 4 рядки українською, російською та англійською мовами із зазначенням прізвища, ім'я та по-батькові автора, назви статті та ключовими словами (3 – 5 термінів).

Стаття повинна супроводжуватися рецензією провідного фахівця (доктора, професора).

На окремому аркуші подається довідка про автора (прізвище, ім'я, по батькові; місце роботи, посада, звання, учений ступінь; адреса навчального закладу, кафедри; домашня адреса; номери телефонів (службовий, домашній, мобільний).

# ЗМІСТ

## ОСВІТА ВЧИТЕЛЯ

<b>1. Анікіна Т. О.</b> До питання розвитку педагогічних поглядів і музичної думки в давньому та античному світі.....	5
<b>2. Барицька О. А.</b> Змістовна сутність дисципліни „Комп’ютерне аранжування” в системі фахової підготовки майбутніх учителів музики.....	11
<b>3. Борисова С. В.</b> Щодо визначення понять „свідомість” та „самосвідомість” у контексті професійної діяльності вчителя.....	17
<b>4. Гарбузенко Л. В.</b> Діяльнісний підхід у становленні майбутніх учителів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва.....	23
<b>5. Горбенко О. Б.</b> Напрями формування музично-виконавської компетентності майбутнього вчителя музики в процесі фахової підготовки.....	28
<b>6. Грозан С. В.</b> Професійна підготовка вчителя музики у вищому навчальному педагогічному закладі.....	34
<b>7. Коночкіна О. І.</b> До питання організації самостійної роботи майбутніх учителів художньо-естетичних дисциплін.....	41
<b>8. Кузніченко О. В.</b> До питання визначення критеріїв сформованості професійної самосвідомості майбутніх викладачів-музикантів.....	47
<b>9. Мерем’яніна Л. М.</b> Формування музично-педагогічної культури майбутніх учителів музики.....	51
<b>10. Найда Ю. М.</b> Власний стиль педагогічного спілкування як складова музично-фахової діяльності майбутнього вчителя.....	59
<b>11. Петченко А. Ф., Фалалєєв В. І.</b> Питання виконавського інтонування в інструментальній підготовці вчителя музики.....	67
<b>12. Реброва О. Є.</b> Застосування регіонального підходу в професійній підготовці майбутніх учителів мистецьких дисциплін.....	76
<b>13. Сегеда Н. А.</b> Холістсько-емерджентні логеми концепції професійного розвитку викладача музичного мистецтва .....	84
<b>14. Сіротіна Т. Б.</b> Знаково-символічна діяльність у музичній педагогіці.....	92
<b>15. Яненко О. А.</b> Проблема мобільності в музично-виконавській діяльності майбутнього педагога-музиканта.....	102

## СОЦІАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

<b>16. Алєхина Г. В.</b> Межконфесіональний діалог як путь разрешення соціальних конфліктів.....	109
<b>17. Негребецька О. М.</b> Педагогічні технології формування музичної культури майбутніх учителів музики як чинник їхньої успішної соціалізації.....	115
<b>18. Сапіжак Т. О.</b> Вплив музичного мистецтва на соціалізацію особистості.....	122

## ІСТОРІЯ РІДНОГО КРАЮ

<b>19. Борейко Г. Д.</b> Фестивальний рух Рівненщини: досвід для сьогодення.....	128
<b>20. Каспарі О. П.</b> Витоки та розвиток жанру пейзажу у творчості О. Фільберта.....	137
<b>21. Мамулькіна О. Г.</b> Зміст поняття геокультурної системи в українському соціумі.....	144

## ПЕДАГОГІКА ЗА КОРДОНОМ

<b>22. Є Лінь.</b> Становлення творчої особистості в умовах інонаціональної культури (китайська молодь в Україні).....	152
<b>23. Максименко О. А.</b> Мистецька освіта як важлива складова середньої ланки французької освітньої системи .....	158
<b>24. Сташевська І. О.</b> Специфічні особливості розвитку системи музичної освіти в НДР: використання музики як засобу впровадження соціалістичної ідеології.....	164
<b>25. Чжан Яньфен.</b> Художньо-виконавська підготовка вокаліста як проблема музичної педагогіки Китаю.....	174
<b>Відомості про авторів.....</b>	182

**Naida Y. M. Own style of pedagogical communication as a component of the music-professional activity of the future teacher**

In the article called the category of own style of pedagogical communication, and in particular its essence and peculiarities have been revealed and cleared out.

*Key words:* own style of pedagogical communication, music-professional activity.

УДК 78.02+781.1

**А. Ф. Петченко, В. І. Фалалєв**

**ПИТАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО ІНТОНУВАННЯ В  
ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ПІДГОТОВЦІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ**

Корінні зміни економічної й політичної структури сучасного суспільства закономірно визначають необхідність перебудови всіх сфер суспільного життя. Науковою основою реалізації державної політики в гуманітарній сфері є „Національна програма виховання дітей та учнівської молоді в Україні” [1, с. 12], яка визначає стратегію виховання молодого покоління в умовах становлення громадянського суспільства в незалежній Україні. Важливі завдання постають перед вітчизняною музичною педагогікою, успіхи якої переконливі й загально визнані. Багаточисленність музичної освіти, яка обіймає великі контингенти учнів, раціонально спланована організація підготовки музично-професійних кадрів, високий рівень викладання, який характеризує діяльність більшості навчальних закладів, реально підтверджують ці успіхи. Разом з цим, у музичній педагогіці мають місце й деякі не вирішені проблеми. Одна з найбільш складних і актуальних проблем – проблема співвідношення навчання музики й загально-музичного розвитку учнів. Практика показує, що між навчанням і розвитком учнів-музикантів існує суттєвий розрив, а становлення художньої свідомості, розвиток загального й спеціального кругозору, кристалізації музично-слухової сфери, усього комплексу здібностей, професійного інтелекту студентів-інструменталістів, – усе це здійснюється в ході занять, у більшості спонтанно, відбувається нібито дотично до процесу залучення учнів до „цехових” секретів музично-виконавської професії. На жаль, багато педагогів-практиків, які працюють у системі музичної освіти, упевнені, що навчання й розвиток є поняття синонімічні, що учень-музикант просунеться у своєму розвитку, займаючись на інструменті, рівно настільки, наскільки він „навчиться”. Звідси численні недоліки музичної освіти, диспропорція між навчанням і розвитком. Розвиток учня-музиканта, тобто формування його здібностей, професійно-інтелектуальних якостей і властивостей, має висуватися як особлива,

спеціальна мета в музично-інструментальній педагогіці, більше того, досягнення цієї мети має стати для викладача завданням не менш важливим, ніж відпрацювання необхідного комплексу ігрових, рухо-технічних умінь і навичок.

Головною проблемою формування виконавської майстерності музиканта-виконавця є опанування складовими елементами художньої техніки – виявлення специфічних аспектів музично-виконавського мислення, виконавського інтонування музичного змісту та інтонаційно-виражальних можливостей інструмента. Виконавська майстерність музиканта невіддільна від виразного вимовлення музики. Усвідомленню концепції художньої техніки сприяє глибоке вивчення її першоджерел, до яких належать: теоретичні знання, специфіка виконавського слуху й музичного мислення, процес мікроструктурного інтонування в органічній єдності з динамікою загальної драматургічної спрямованості розгортання твору, виконавський тонус та співтворчий характер інтерпретації.

У певних фазах свого становлення при переході на новий рівень теоретичного осмислення кожна сфера пізнання потребує перегляду існуючого досвіду, для чого необхідна зміна методології, висунення принципово нових пізнавальних установок. Такі умови виникли у зв'язку зі створенням Б. В. Асаф'євим учення про інтонацію, який позначив якісний рубіж у розвитку музичної науки, зокрема, у виконавському музикознавстві. У працях Б. Асаф'єва інтонаційна природа й суть музичного мистецтва, інтонаційна специфіка музичного мислення, поняття „інтонація” були радикально переосмислені й розроблені, проблеми виконавської інтонації склали логічно необхідну частину теорії інтонації. Включивши музичне виконання в систему ідей і положень свого вчення, науковець обґрунтував і розкрив діалектику зв'язку виконання музики з двома іншими видами музично-інтонаційної діяльності: композиторською творчістю й слухацьким сприйняттям. Тим самим він проклав шляхи до вивчення специфіки виконання як „явища інтонації” й дослідження природи виконавського творчого мислення. Інтонація визначається Б. Асаф'євим як складний і цілісний процес творчого відтворення виконавцем музики, вбирає в себе широкий спектр різних взаємозв'язаних питань художнього виконання – естетичних, теоретичних, психофізіологічних, інструментально-технічних.

Таким чином, поняття інтонації підіймається на новий категоріальний рівень, виходить на центральне місце в теоретичній системі музичного виконання.

Спираючись на теорію інтонації Б. В. Асаф'єва, проблеми виконавського інтонування розглядалися видатними музикантами-теоретиками й педагогами-піаністами Г. Г. Нейгаузом, Л. А. Баренбоймом, Г. М. Коганом, Д. Б. Кабалевським, А. А. Ніколаєвим, А. Д. Алексєєвим, С. І. Савшинським, А. В. Малиновською, О. М. Орловою, Г. М. Ципіним,

О. Ф. Шульпяковим; у галузі баянного виконавства й педагогіки: М. А. Давидовим, В. З. Самітовим, Ю. Т. Акімовим, Ф. Р. Ліпсом та ін

Уявлення про виконавську інтонацію, яким оперує сучасна методична думка, можна сформулювати таким чином: виконавська інтонація – це розкриття образного змісту і виявлення логіки розвитку мелодії за допомогою мотивно-фразувального розчленовування, динаміко-агогічного нюансування, підкреслення найвиразніших, опорних тонів і зворотів, тяжінь ладів, альтерації і т.п. Сюди ж примикають уявлення про інтонаційну енергію, чергування в русі мелодії фаз її підйомів і спадів; про підвищення-зниження емоційного тону; про зміни дихання в паузах, цезурах. Назване визначення ввібрало в себе художній досвід багатьох видатних вітчизняних і зарубіжних музикантів-виконавців, педагогів і методистів.

Виходячи з актуальності означеної проблеми, було поставлено завдання: проаналізувати розробленість у музичній літературі питання виконавського інтонування; узагальнення педагогічного досвіду розвитку інтонаційно-виконавської майстерності й організації навчально-виховного процесу в класі музичного інструмента майбутніх учителів музики.

Інструментальна підготовка займає одне з провідних місць у музичному вихованні й освіті. Аналіз діяльності сучасного вчителя музики в школі підтверджує, що значна частина його роботи пов'язана із грою на інструменті. Музиканту, який працює в школі, необхідний цілий комплекс практичних умінь і навичок, які включають читання з аркуша, акомпанування тощо. Це можливо тільки маючи міцний, капітальний фундамент загальної виконавської майстерності.

З іншого боку, хоча музичний розвиток може мати місце при різних видах музичної діяльності, наприклад, при систематичному прослуховуванні музики, вивченні музично-теоретичних і музично-історичних дисциплін, досвід свідчить – процеси розвитку учня-музиканта протікають особливо ефективно в тих випадках, коли він практично, а не умоглядно, власноручно оперує з матеріалом. Саме таку можливість і надає йому музичне виконання. Тут дає про себе знати одна із закономірностей психологічного порядку, через яку реальна, „наочна” дія, сприяючи швидкому й міцному засвоєнню матеріалу, що вивчається, веде до значної інтенсифікації процесів внутрішнього розвитку учня. Так, педагогічна психологія вказує, що підкріплення інтелектуальних операцій діяльністю, пов'язане з практичним відтворенням засвоюваного матеріалу (інакше – навчання за допомогою власноручних дій), виявляється найбільш ефективним. З подібною думкою можна зустрітися і в працях музикознавців, наприклад С. І. Савшинського: „Кращий спосіб зрозуміти і засвоїти явище – це відтворити його” [2, с. 7]. З погляду фахівців-музикантів успіх формування музичної свідомості значною мірою зумовлюється „активністю співучасті у відтворенні музики”, (Б. В. Асаф'єв), тобто йдеться якраз про виконавські дії. „...Ті, хто



маніпулюють, роздумуючи, знаходять більше, ніж ті, хто роздумує, не маніпулюючи“, – наголошує ту ж дидактичну ідею видатна французька піаністка й педагог М. Лонг [2, с. 8].

Проте, недостатньо тільки констатувати сприятливі можливості інструментальної педагогіки для всебічного й інтенсивного розвитку студентів-музикантів. Суть у тому, щоб використати ці можливості, розкрити їх з вичерпною повнотою.

Сучасна наукова концепція трактує музично-виконавський процес як діалектичну триєдність: внутрішньослухове уявлення інтерпретатора, створюваний ним в уяві звуковий прообраз – рухово-моторне втілення цього прообразу на клавіатурі, реальне звучання інструмента, контрольоване й коректоване слухом виконавця. Між реальним звучанням інструмента й первинним внутрішньослуховим образом інструменталіста існує не тільки прямий („уявляю – граю”), але й зворотний зв’язок. Виконавець постійно варіює, коректує свою художню ідею. Звідси та гнучкість, натхненність, імпровізаційність, яка властива майстрам виконавського мистецтва. Таким цей процес має бути й таким він і буває, коли відповідає критеріям справжньої художності. Усі компоненти виконання музики тут гармонійно збалансовані, усі фази поєднані складною, інтенсивно функціонуючою системою двосторонніх психофізіологічних зв’язків: внутрішньослухові уявлення стимулюють і зумовлюють моторні дії; у свою чергу моторика – „рука музиканта, що чує”, ґрунтуючись на тактильних відчуттях, певною мірою впливає на попередню внутрішньослухову „задумку”. Рухово-технічні, моторні дії виконавця відтворюють реальне звучання інструмента; останнє (через добре відпрацьовану у кваліфікованих музикантів систему „слух – рух”) – має безпосереднє відношення до управління моторикою.

Дія рухово-моторних автоматизмів на слухову функцію, на ігровий процес у цілому – об’єктивна закономірність музично-виконавського мистецтва. Проте, якщо в діяльності висококваліфікованих музикантів повною мірою використовуються всі переваги, які дає виконавцю міцно вироблена навичка, й одночасно вміло й тонко нейтралізуються негативні впливи, що надаються їм на слухову свідомість, то в масовій інструментальній педагогіці, зокрема, у музично-педагогічних закладах, доводиться стикатися з явищами іншого роду. Негативні наслідки, породжені надмірним тиском рухово-моторних автоматизмів на слухову сферу виконавця, часто перевищують тут допустимі норми. Небезпеки „зовнішньої механіки” приймають більш, ніж тривожні, контури. Англійському педагогу й досліднику Л. Маккінон належить відомий вислів: „Думати – це якраз і є те саме, чого середній учень не хоче робити” [2, с. 42]. Відповідність цього вислову не постраждає, якщо слово „думати” замінити на слово „слухати”, оскільки слухати себе, своє власне виконання – це дійсно те саме, що звичайно найважче дається учню із посередніми музичними здібностями. Суть у тому, що грати, віддавши владу пальцевим автоматизмам, перебуваючи

як би в „слуховій напівдрімоті”, значно простіше, ніж в умовах постійної, неослабної слухової напруги. „Творча робота над твором вимагає багато уваги, ініціативи і фантазії: вона „важча”, ніж механічне тренування”, – обґрунтовано помічав з цього приводу С. Е. Фейнберг [Там само]. Не є випадковим, що міра й ступінь стомлення в процесі занять на музичному інструменті знаходяться в прямій залежності від слухових зусиль, витрачених тим, хто грає, і лише в другу чергу – від зусиль фізичного порядку. Ось тому значна частина учнів і вживає прийоми, що йдуть не від слухової ініціативи, а від елементарних, суто механічних дій на клавіатурі, прийоми, що зводяться до одноманітних і гучних програвань репертуару в сповільнених темпах „...Один з найпоширеніших недоліків їх роботи – слабка участь у ній слуху, – пише А. Д. Алексєєв. – ...Учні, особливо ревні до технічної роботи, прагнуть трохи краще „видовбати“ важкі місця і довго грають їх, іноді „вибиваючи“ кожен ноту грубим форсованим звуком” [3, с. 31].

У більшості музичних творів мелодія – найважливіший виразний засіб. Тому роботі над нею звичайно доводиться надавати найпильнішої уваги. Цей процес припускає вивчення провідного голосу, вслуховування в нього, прагнення відчувати його виразність. Треба уявити собі мелодію як послідовність звуків, їх органічний сплав. Важливо зрозуміти логіку мелодійного розвитку, відчувати рух мелодійної енергії, інтонаційні тяжіння, кульмінації, зміни фаз емоційної напруги й ослаблення. До репертуару студента входять мелодії найрізноманітніших типів (пісенні, танцювальні, скерцозні та ін.). Особливої уваги потребує робота над співучими мелодіями. Вони знайомлять з найважливішими елементами виразності, що ввійшли до інструментальної музики з вокального мистецтва. Мелодії цього типу залучають до мистецтва „співу на інструменті”.

„Спів” на інструменті – одна з чудових традицій російського й світового музичного мистецтва. Її не можна зводити лише до досягнення співучості звуку. Це поняття органічно включає натхненність виконання, „пошуки в інструментах виразності й емоційного тепла, властивих людському голосу”, – відмічає Б. В. Асаф’єв [3, с. 77].

Для широкого кола слухачів вимога „задушевності”, „щирості” була відвіку невід’ємною межею достовірно художнього співу. Одне з найважливіших завдань педагога – навчити молодого виконавця „співати” на інструменті, „співати” щиро й задушевно, глибоко передаючи значення твору. Достовірно художня виразність при цьому не повинна підмінятися грою „пригладженими” окремими фразами, що дрібнить виконання, надає йому солодкувато-сентиментальний відбиток. Кращим засобом протидії поганому смаку служить невпинне прагнення до широкого обхвату мелодійної лінії впродовж крупних розділів форми. Це сприяє не тільки більшій цілісності, але й природності виконання.

Прояви мелодійного слуху не тільки пов’язані з чистотою інтонації, точністю сприйняття й відтворення звуковисотних

співвідношень. Зводити повністю до цих моментів, а часом і вичерпувати ними поняття мелодійного слуху недоцільно, воно більш містке й багатогранне. На переконання ряду авторитетних діячів музичного мистецтва, чистота інтонації, точність відтворення музикантом звуковисотного руху – суть елементарні слухові уявлення. Вищі з цих проявів органічно зв'язані з категоріями художнього порядку, з тим, наскільки глибоко змістовно інтонується „мелос” як носій певного поетичного значення, наскільки повно й переконливо розкривається емоційно-психологічна сутність одноголосно висловленої „музичної думки”. Іншими словами, мелодійний слух може й повинен безпосередньо позначатися в сприйнятті та відтворенні мелодії не „просто як ряду звуків, а як ряду інтервалів, що передають відомий настрій і є виразом відомого вмісту в певній формі. Інакше можна сказати, що мелодійний слух виявляється в сприйнятті (і відтворенні) мелодії саме як музичної мелодії, а не як ряду наступних один за одним звуків”, – пише Б. М. Теплов [2, с.52].

Кристалізація й професійний розвиток мелодійного слуху здійснюється в інструментальному навчанні двояким чином, іде по двох основних напрямках. Один з них прямо й безпосередньо веде до роботи над музичною інтонацією – це найважливіший елемент звуковисотних утворень. „Без інтонації і поза інтонацією музики немає“ (Б. В. Асаф'єв) [2, с. 53]. Досвід передової музичної педагогіки свідчить, що мелодійний слух інтенсивно формується в процесі емоційного збагнення-переживання „горизонтальної частини” музики – інтонації, проникнення в її експресивно-психологічну суть, а потім адекватного відтворення (голосом, на інструменті) „почутого” в цій інтонації. Можна сказати, що якщо відправною точкою мислення людини служить усвідомлення слів-понять, то мелодійне „звукове мислення” бере свій початок від усвідомлення інтонації. Звідси чим глибше й змістовніше інтонаційно-смісловне „проникнення” музиканта в супутні виконавські дії, тим гнучкіше й досконало виявляється його мелодійний слух, вищі художні якості останнього й навпаки. Ось тому музично-виконавські професії, у яких художній інтонації належить одна з центральних ролей, створюють особливо сприятливі передумови для формування й розвитку мелодійного слуху.

Виконавська майстерність музиканта невіддільна від виразного вимовлення музики, Усвідомленню концепції художньої техніки сприяє глибоке вивчення її першоджерел, до яких належать: теоретичні знання, специфіка виконавського слуху й музичного мислення, процес мікроструктурного інтонування в органічній єдності з динамікою загальної драматургічної спрямованості розгортання твору, виконавський тонус та співтворчий характер інтерпретації.

Проблему смислового інтонування (під „смісловим інтонуванням” розуміється виконавське відтворення логіки мелодичної структури музичного твору в її певній інтерпретації) слід розглядати з

двох сторін: по-перше, як узагальнення вже досягнутого досвіду високохудожніх надбань у виконавському мистецтві; по-друге, як один з найважливіших аспектів у формуванні музичного мислення молодих музикантів-інтерпретаторів, як засіб подальшого підвищення художньої культури в цьому жанрі.

Існують три види процесуально-динамічних тяжінь як комплекс засобів смислового інтонування музичного змісту при його виконавському втіленні, а саме: 1) ладотональні тяжіння в мелодії та функціональні в гармонії; 2) взаємодія темпоритміки; 3) співвідношення в агогіці, динаміці, артикуляції, штрихах, тембрах, акцентуації, фактурі тощо.

Таким чином, виконавець у процесі гри на інструменті мислить не лише ідейно-образно та асоціативно, а й ладово, гармонійно-функціонально, метроритмічно (тобто як композитор), а також темброво, динамічно, артикуляційно, агогічно, моторно, тактильно. Екстремальні умови виконавського процесу зводяться до такої тріади: темпоритмізм (сюди входить і агогіка); динаміка (як напруженість і співнапруженість, що досягається різними засобами); артикуляція (включаючи штрихи).

Першоджерелом смислового інтонування музичного змісту є мікроструктура музичного твору. Логіка побудови мелодичних горизонтальних ліній, що започатковується вже у вимовленні інтервалів, мотивів, музичних фраз і речень, потім переростає в поступове розширення вимовлення мелодичної структури твору аж до цілісної форми, до зіставлення горизонтальних ліній, а також фонічної глибини вертикальних сполук, складає всю повноту виконавського мислення, пов'язаного з озвучуванням написаного нотного тексту. До цього слід додати сферу образно-асоціативного мислення та сферу психомоторного комплексу, пов'язаних, по-перше, з інтерпретацією композиторського задуму, по-друге, з його технічним утіленням в умовах сценічного самовідчуття, – підкреслює академік М. А. Давидов [4, с. 33].

Процес смислового інтонування спирається на обов'язкове дотримання певних передумов: 1) інтерпретаторського підходу не лише до музичного змісту твору, а й до трактування виконавських виражальних засобів в умовах конкретної інструментальної специфіки; 2) максимальної та цілеспрямованої мобільності слухових даних виконавця, з певною спеціалізацією слуху як інструментально-виконавського. Тому надзвичайно плідними для культури виконавської творчості та музичної педагогіки є теоретичні положення про:

- вимовлення мікроструктури як першоджерела для логічно правильного, емоційно-образного відтворення цілісної музичної форми;
- процесуальність динаміки, адекватної, з одного боку, логіці структури виконуваного твору, а з іншого – динаміці виявлення людських емоцій;

- формування специфічно виконавського слухомоторного комплексу уявлень, навичок та вмінь;
- єдність попереджувальних, контролюючих та коригувальних слухомоторних дій виконавця в процесі гри;
- фонічну глибину та перспективу;
- виконавський тонус;
- співтворчий характер виконавського мистецтва;
- концепцію художньої техніки баяніста та інші, що є предметом окремих розділів теорії формування виконавської майстерності.

Названі тут положення слід відрізнити від так званих „аплікатурно-клавійних” чи „емоційно-рухових” підходів, які відвертають увагу виконавця від суті авторського задуму та його інтерпретації. На це протиріччя в музичному мистецтві вказує Б. В. Асаф'єв, говорячи про „гармонію від клавійної” та „гармонію від мелосу, від дихання, від відчуття міри напруженості того або іншого інтервалу” [4, с. 172].

Аналогічно у виконавській практиці музикантів в одних випадках формується техніка „від інтонації”, від нюансу, від наповненості, статичності, широти, стислості, зв'язності, політності, стрімкості, спокою тощо, тобто від характеру музики в її величній, безмежній красі й розмаїтті найрізноманітніших „напруженостей” та „співнапруженостей” тонів, інтервалів, у горизонтальних і вертикальних логічних співвідношеннях, а в інших випадках – „від клавійної”, „від пальців” без належного контролю вищезазначених художніх ознак звучання, тобто, без інтонування смислу. Головною ознакою „техніки від клавійної” є відсутність узгодженості слуху та фізичних дій.

Техніка, що походить від інтонованого смислу, – явище складне, багатогранне, містке. Вона обов'язково включає в себе аспект музичної виразності. А оскільки кожний новий твір має неповторний художній зміст, то з кожним вивченням твору збільшується ємкість виразної інтонаційної техніки виконавця. Звідси очевидна безмежність розвитку та вдосконалення художньої майстерності, що виходить від інтонованого смислу, від слуху.

Майбутній учитель музики, опановуючи інструментальне виконавство, навчається професійної майстерності на кращих зразках світової класичної музики. Виконавець не тільки сприймає й генерує виконавський аспект, але й композиторську концепцію музичного твору.

У виконавській та педагогічній практиці існує багато рекомендацій щодо вивчення музичного матеріалу. Одна з них: музичний текст уже „у руках”, є певний ступінь опанування матеріалом (розставлена аплікатура, визначені інтерпретаторські наміри тощо); але, наприклад, темпи твору віртуозною рівня не дозволяють ще працювати в їх концертному режимі. Звичайно, апробація вказаних темпів періодично можлива, але робота повинна продовжуватися в середніх і повільних

темпах. Однак, емоційний тонус при повільних і середніх темпах неадекватний емоційному тону образу змісту твору у швидких темпах. Фахівці вважають, що виконавець у повільних і середніх темпах зобов'язаний працювати з повним емоційним навантаженням, оскільки цей варіант практичної роботи генерує емоційну стабільність і емоційний запас під час роботи в авторських більш швидких темпах. Інші вважають, що опрацювання в повільних і середніх темпах не повинно бути пов'язане з постійно присутнім емоційним наповненням, оскільки емоції відволікають від суто технологічних завдань (робота над звукоутворенням, робота методом „ланцюжка” за М. А. Давидовим) тощо [5, с. 13].

Виконавська практика показує, що вищезазначені методи не повинні заважати один одному; емоційна атрофія при роботі в середніх темпах призводить до того, що технічні навички, які закріплені без емоційного підтексту, у швидких темпах будуть аморфними за своєю виразністю. Це явище спостерігається в тих виконавців, які не володіють емоційною лабільністю, тобто вмінням включати емоційний тонус, коли це необхідно: під час зміни темпів і контрастних м'язово-рухових навантажень. Виконавець, який має добру технічну базу, знає власний ігровий апарат, свої емоційно-технічні можливості, заради економії м'язової й психічної енергії, може працювати в середніх і повільних темпах без особливих емоційних навантажень. Для такого виконавця досить лише перед концертним виступом програти кілька разів програму на повну фізичну силу, з повною емоційною віддачею для того, щоб мати запас міцності як фізичних, так і емоційних сил.

Таким чином, інтонування музичного змісту є провідним напрямком інструментальної підготовки майбутніх учителів музики в класах інструментальної підготовки вищих музичних навчальних закладів.

#### Література

**1. Національна програма виховання дітей та учнівської молоді в Україні** // Нар. освіта. – 2004. – № 94. – С. 2 – 26. **2. Цыпин Г. М.** Обучение игре на фортепиано : учеб. пособие / Г. М. Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – 176 с. **3. Алексеев А. Д.** Методика обучения игре на фортепиано : учеб. пособие / А. Д. Алексеев. – 3-е изд, доп. – М. : Музыка, 1978. – 288 с. **4. Давидов М. А.** Основы формирования исполнительской мастерности баяниста / М. А. Давидов. – К. : Муз. Україна, 1983. – 72 с. **5. Самітов В. З.** Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект) : монографія / В. З. Самітов. – К. : ДАКККіМ, 2007. – 200 с.

#### **Петченко А. Ф., Фалалєв В. І. Питання інтонування в інструментальній підготовці вчителя музики**

У статті розглядаються питання інтонування в інструментальній підготовці вчителя музики. Важливим напрямком фахового

інструментального навчання й освіти є опанування технікою виразного інтонування музичного змісту.

**Петченко А. Ф., Фалалеев В. И. Вопросы интонирования в инструментальной подготовке учителя музыки**

В статье рассматриваются вопросы интонирования в инструментальной подготовке учителя музыки. Важным направлением профессионального инструментального обучения и образования является овладение техникой выразительной интонации музыкального содержания.

**Petchenko A. F, Falaleev V. I Questions of intonation in the instrumental preparation of music teacher**

The article deals with issues of intonation in the instrumental preparation of music teacher. An important aspect of professional instrumental teaching and learning is to master the technique of expressive intonation musical content.

УДК 371.134+379.036

**О. Є. Реброва**

**ЗАСТОСУВАННЯ РЕГІОНАЛЬНОГО ПІДХОДУ В ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН**

Пізнання суті закодованої інформації в культурних архетипах, наукових поняттях, міфологічній символіці, релігійних канонах, законах, що пояснюють природу й суспільство, відбувається поступово впродовж життя людини на побутовому, суспільному, науковому й художньому рівнях. На їх осягнення спрямовано процеси виховання, навчання, інтелектуального розвитку дітей, процеси формування особистості відповідно до традицій певного народу, етносу, їх культури. Так поступово формується ментальність певного народу взагалі та конкретної особистості зокрема. Процеси трансформації державної політики початку ХХІ ст. актуалізували проблему етнічної ментальності, національної самосвідомості. Поступово ця проблематика проникла і в педагогіку мистецтва через такі ланки, як етнопедагогіка, виховний потенціал фольклору, національне виховання, полікультурність, полінаціональність тощо.

Нагадаємо, що ментальність – феномен, який визначає сформовані впродовж певного часу загальні риси мислення, свідомості, почуття та ставлення певного народу, етносу, соціальної групи або окремої людини, у яких відбито найбільш важливі для суб'єктів ментальності думки,