

REFERENCES

1. Abdullin, J. B. (2019). *Metodologicheskaja podgotovka muzikanta-pedagoga: sushhnost', struktura, process realizacii*. [Methodological training of a musician-teacher: essence, structure, implementation process]. Moscow.
2. *Velykyj tlumachnyj slovnyk suchasnoji ukrajinsjkoji movy : 250000* (2005). [Large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language]. Kyiv.
3. Ghuraljnyk, N. P. (2007). *Ukrajinsjka fortepianna shkola XX stolittja v konteksti rozvytku muzychnoji pedagoghiky: istoryko-metodologichni ta teoretyko-tehnologichni aspekty*. [Ukrainian piano school of the twentieth century in the context of the development of music pedagogy: historical-methodological and theoretical-technological aspects]. Kyiv.
4. Mykhaljuk, A. M. (2016). *Formuvannja vykonavsjskoho kuljturno-majbutnikh uchyteliv muzyky zasobamy ukrajinsjkoji fortepiannogo mystectva : navchaljno-metodychnyj posibnyk*. [Formation of performing culture of future music teachers by means of Ukrainian piano art]. Kyiv.
5. Orlov, V. F. (2012). *Pedagoghichna majsternistj vykladacha mystecjskych dyscyplin*. [Pedagogical skill of a teacher of art disciplines]. Kyiv.
6. Poberezhna, L. L. (2001). *Rozvytok estetychnoji kuljturnykh studentiv muzychno-pedagoghichnykh fakuljtetiv zasobamy ukrajinsjkoji muzyky*. [Development of aesthetic culture of students of music and pedagogical faculties by means of Ukrainian music]. Kyiv.

7. Prokopenko, R. V. (2011). *Rolj muzychno-instrumentalnoji pidghotovky u fakhovij pidghotovci majbutnikh uchyteliv muzyky*. [The role of musical and instrumental training in the professional training of future music teachers]. Jalta.

8. Shherbinina, O. M. (2005). *Formuvannja muzychno-styljovykh ujavlenj majbutnikh uchyteliv muzyky u procesi instrumentaljno-vykonavsjskoho pidghotovky*. [Formation of musical and stylistic representations of future music teachers in the process of instrumental and performance training]. Kyiv.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

МИХАЛЮК Алла Михайлівна – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри теорії та історії педагогіки Педагогічного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка.

Наукові інтереси: становлення і розвитку вищої мистецької освіти в Україні, фортепіанне навчання.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

MYKHALIUK Alla Mykhailivna – Candidate of Pedagogical Sciences, Senior Lecturer of the Chair of Theory and History of Pedagogy Pedagogical Institute Boris Grinchenko Kyiv University.

Circle of scientific interests: formation and development of music-pedagogical education in Ukraine, piano training.

Стаття надійшла до редакції 01.05.2021 р.

УДК 37.378.732

DOI: 10.36550/2415-7988-2021-1-197-133-138

НЕГРЕБЕЦЬКА Ольга Миколаївна –

кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри музичного мистецтва та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2947-0362>
e-mail: ua777olgas@gmail.com

СТУКАЛЕНКО Зоя Михайлівна –

кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри музичного мистецтва та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5577-2655>
e-mail: stukalenkoz@gmail.com

РОЗВИТОК ФОРТЕПІАННОЇ ТЕХНІКИ СТУДЕНТІВ У КЛАСІ ОСНОВНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТУ

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Фортепіанна педагогіка розглядає вправи як один із найважливіших засобів формування, розвитку, удосконалення, а також поновлення техніки виконавця. Обґрунтування значення вправ і їх місця в процесі технічного розвитку піаніста як методичні рекомендації до їх виконання даються в посібниках із методики

навчання гри на фортепіано, книгах із теорії фортепіанного мистецтва, монографіях, які узагальнюють досвід видатних піаністів-педагогів.

Студенти мистецьких факультетів, із якими ми працюємо в закладах вищої освіти, мають досконало володіти названою технікою. Однак це не завжди відповідає дійсності. У деяких студентів при розвитку

одних елементів техніки «відстають» інші. Зрозуміло, що через таку нерівномірність не можна досягти позитивних результатів. Навпаки, це може спричинити значні труднощі, стати перешкодою, гальмом на шляху до художньої зрілості, тому, розгляд цієї проблеми, її розв'язання дозволять вирішити питання важливої частини педагогіки – музикальної.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Над пошуком ідеальної формули розвитку фортепіанної техніки працювали багато видатних виконавців, музикантів-методистів, фізіологів. Достатньо відомими є вправи для фортепіано Ф. Шопена, Ш. Ганона, етюди К. Черні. У радянські часи 60-70-тих років видавництво «Музика» видало серію «Фортепіанні вправи», до яких увійшло найбільш цікаві посібники, створені наприкінці XIX –початку XX ст. (зокрема, такими відомими музикантами, як Й. Брамс, Ф. Бузоні, Р. Йозефі, А. Корто, К. Таузіг та ін.). Вони вийшли під загальною редакцією професора Я. Мільштейна та мають його вступні статті та коментарі, у яких охарактеризовано кожен із них, подано методичні рекомендації з їх використання.

Однак практичних посібників, створених сучасними майстрами фортепіанного мистецтва, мало. Під час роботи над сучасними ритмами вивчають «Ритмічні та стилістичні вправи» зі збірника М. Пітера, цікавим є збірник вправ І. Штепанової-Курцової «Фортепіанна техніка», виданий у Празі в 1979 році.

Безумовно, цього матеріалу недостатньо для всебічного розвитку фортепіанної техніки піаніста. Очевидно, що на сучасному етапі абсолютно необхідне узагальнення практичного досвіду майстрів фортепіанного виконавства та педагогіки сучасності, його критичне осмислення та впровадження в педагогічну практику, що є кроком до подальшого вдосконалення процесу підготовки піаністів, до нових вершин виконавської майстерності.

Мета статті – пошук нових засобів розвитку фортепіанної техніки студентів у класі основного музичного інструменту на мистецьких факультетах закладів вищої освіти.

Виклад основного матеріалу дослідження. У музично-виконавському навчанні своєчасний та цілеспрямований розвиток технічних навичок – одна з найважливіших сторін комплексного розвитку художніх і піаністичних здібностей. Систематична робота над етюдами, гаммами, арпеджіо, вправами, є обов'язковою для комплексного розвитку піаністичної техніки. У методичній літературі, яка допомагає

розвинути технічні навички, є різний підхід до втілення цієї мети. Єгонім Петрі, один із видатних піаністів, надавав перевагу повторенню одного й того ж по кілька разів. Звичайно ж, ідеться про тільки правильне повторення й виконання складних місць у творах. І не повторювати багато разів те, що зіграти легко. «Отже, ми поки що встановили дві умови успішної роботи над технікою виконання: загальна техніка повинна бути в порядку, це по-перше, по-друге, повторення потрібно робити розумно, осмислено та уникати зубріння. По-третє, важливою умовою є й те, що виконавець має бути цілком свіжим, здоровим, не стомленим, щоб працювати з повним розумінням, жвавістю та енергією. Якщо почуваєшся втомленим, хворим, млявим, краще зовсім не працювати – будеш рухатися назад, а не вперед» [1, с. 23]. Ось чому відомий педагог, професор В. І. Сафонов у своїх вправах, виданих під назвою «Нова формула», посилено рекомендує під час роботи виходити погуляти на свіже повітря й ніколи не працювати без перерви багато годин поспіль [2, с. 369].

Дуже важливим питанням роботи на фортепіано, як і на інших інструментах, на яких працюють пальцями, є вибір відповідних пальців і засвоєння ними техніки виконання. Спочатку варто з'ясувати й вирішити, якими пальцями краще та зручніше зіграти певне місце або пасаж, а потім завчити за допомогою розумної кількості повторювань цю аплікатуру так, щоб вони самі становилися на звичні місця й про це не потрібно було думати під час виконання твору. Кожен палець має свою особливість, своє природне звучання, тому треба це враховувати при виборі аплікатури звучання на форте й п'яно. Якщо пальці вибрані правильно, то потрібна невелика кількість повторів, пальці дуже швидко звикають до своїх місць і стають на ці місця правильно.

Зручні пальці – це й успіх при вивченні технічних угруповань у творах, гам, арпеджіо, подвійних терцій. Розрізняють три види угруповань: технічні, ритмічні та угруповання з направлення мелодичного малюнку. Технічне угруповання треба опрацьовувати завжди, до ритмічного треба звертатися тільки в тому разі, якщо технічне не дає повної впевненості та швидкості. Угруповання з направлення мелодійного малюнку слід використовувати тільки в дуже довгих і складних пасажах.

Також треба звертати увагу не тільки на розвиток швидкості пальців, а й на досягнення їх незалежності, сили та рівномірного розвитку. У роботі над цими проблемами допомагає методичний посібник Ш. Ганона – настільна книга кожного піаніста.

Фундаментальною школою для послідовного оволодіння технічними навичками є етюди та вправи К. Черні. Від найпростіших, елементарних технічних формул він веде виконавця до завдань найвищої віртуозної складності, від ор. 139 до ор. 481 і ор. 399, 818. Створюючи твори етюдного жанру, Черні враховував навіть різноманітну будову рук виконавців. Він приділив увагу всім аспектам фактури та типу фортепіанного викладення першої половини XIX ст.

Дрібна техніка передбачає різноманітні формули одноголосної пальцевої гри. До них відносяться гамоподібні та арпеджировані послідовності, ломані інтервали, репетиційні фігури, мелізматичні угруповання. Окремі елементи великої техніки як акорди треба поєднувати з збільшенням рухливості виконання й введенням фігур октавної техніки.

Важливим питанням у виробленні фортепіанної техніки студентів є те, на розвиток яких сторін моторики, її рухально-технічних і звукових якостей, прийомів подолання труднощів має бути спрямована ініціатива студента в його роботі над елементами віртуозності в музичних творах та етюдній літературі. Виокремимо ті з них, які стосуються різних видів дрібної техніки. Схематично можна це уявити в таких положеннях:

- швидкість і незалежність пальцевих рухів у їх безпосередньому зв'язку з вільними пластичними об'єднувальними рухами всієї руки;

- метрична точність і динамічна гнучкість звучання у фактурі рухомих пасажів;

- чергування напруження й розслаблення мускулатури як необхідна умова, що забезпечує свободу, рухливість та звукову барвистість виконання;

- узгодженість «пружинистих» кистьових рухів з обертовими рухами всієї руки, яка полегшує подолання труднощів пальцевої гри й впливає на тембральний бік звучання;

- злиття ритму піаністичних рухів із ритмічною пульсацією музики, тобто ритмічне протікання самих рухів;

- засвоєння піаністичних прийомів у тісному зв'язку з прихованим синтаксичним членуванням у довгих рухливих пасажах;

- пластичне спрямування рухів руки відповідно до звуковисотної спрямованості мелодійного малюнку пасажів;

- координація піаністичних рухів у складних прийомах фактури, які одночасно є в партіях обох рук.

Однією з особливостей піаністичних рухів є їх поступове перетворення в процесі

формування технічних умінь і навичок. Відбувається послідовне переростання великих рухів (руки, пальців) у більш зібрані й зовнішньо не помітні. І в цій економії рухів виявляється їх зосередженість, яка концентрується на художньо-звукових задачах. Особливо ефективними є такі форми роботи, за яких студент використовує різні прийоми часового видозмінення як фактурних, так й інтерпретаційних засобів. З-поміж них темпові, динамічні, ритмічні, артикуляційні варіанти використовуються найчастіше.

Використання динаміки в роботі над технічними труднощами має бути таким же гнучким, як і ставлення до темпових варіантів. Застосування лише гучної гри в однаковій мірі обмежує розвиток як звукових якостей техніки, так і слухового контролю в роботі над технічною деталлю. В окремих випадках деяке форсування динаміки, що поєднується з навмисно чітким і роздільним дотиком пальців до клавіатури, може бути рекомендованим для студентів, що не володіють достатньою піддатливістю до технічного розвитку. Загалом такому прямолінійному однотипному використанню динаміки слід протиставити прийом поєднання контрастних зіставлень динамічних рівнів із застосуванням пластичного хвилеподібного звучання.

Важливе значення в подоланні технічних труднощів має застосування сполучених темподинамічних варіантів. Цим, по суті, розв'язуються два завдання – розвиток художньо-звукової сторони техніки та диференційованих пальцевих дотиків до клавіатури.

Більшість етюдів та вправ, фактура яких вимагає чергування то зібраного, то розкритого положення долоні, мають здатність розвивати еластичність міжкісткових м'язів долонь. Вправи, етюди, твори, у фактурі яких відбуваються постійні зміни широкого розташування інтервалів на тісне, виховують гнучкість й еластичність долонь.

Відомий радянський фізіолог І. І. Крижановський стверджував, що «розсування пальців, розтягування їх обмежене зв'язками на долонній стороні, які закладені в плавальних перетинках та поперечних долонних зв'язках. Від рівня розтягнення цих зв'язок залежить гнучкість пальців і здатність брати одночасно великі інтервали, що є необхідною умовою для віртуозної гри» [3, с. 15]. Розвиток еластичності міжкісткових долоневих м'язів не тільки благотворно впливає на швидкість та самостійність пальців, точність їх атаки, а й полегшує виконання великої техніки, а також

сприяє розтягуванню між пальцями.

Викладачеві потрібно максимально розширити в студентів палітру артикуляційних прийомів, спонукаючи їх оволодівати не тільки основними видами фортепіанного туше, а і його проміжними формами, наприклад, *poco legato*, *jeu perle*, *veloce e leggiermente* та ін. Навчитися розрізняти щонайменше вісім видів піаністичної артикуляції *legato*, завдяки якому досягається спів на інструменті, наслідування людського голосу або духовим інструментам. Артикуляційна фарба *staccato* в Черні має декілька градацій, але має темповий «потолок». Відповідно розмежовано способи звуковидобування *staccato*. Також треба опрцьовувати глибоке, максимально подовжене *non legato*, або *halbstaccato* (напівстаккато).

Однак сьогодні немає, на наш погляд, ідеального збірника технічних вправ, у якому б при поступовому зростанні труднощів завдань були б представлені всі елементи техніки і загалом дотримувался принцип послідовного й одночасного оволодіння ними.

Весь процес технічного навчання на мистецьких факультетах закладів вищої освіти ми уявляємо так:

1. Одночасні та послідовні заняття над усіма елементами техніки на коротких вправах дозволяють здійснити постійний дотиковий слуховий і руховий контроль, необхідний у процесі серйозних занять.

2. Одночасний розвиток техніки при вивченні музично повноцінних репертуарних творів, технічно корисних для певного студента.

3. У разі потреби – додаткова робота над обмеженою кількістю етюдів, ретельно відібраних для остаточного подолання труднощів, що виникли раніше. Зрозуміло, передумовою для такої роботи є задатки студента.

Ми вважаємо, що тільки робота над короткими вправами дозволяє зосередити всю увагу на ремісничій стороні гри, правильних відчуттях і рухах, якості звуку й туше. Тому, на наш погляд, вивчення вправ із погляду технічної підготовки студента є набагато раціональнішим, ніж звичайне поверхнєве програвання безлічі етюдів.

Для студентів дуже корисно було б після звичайних занять певний час присвячувати тільки неквапливому технічному вдосконаленню, остаточному зміцненню й шліфовці техніки. Потім можна було б цілком присвятити себе винятково творчій роботі над творами, які вивчаються, а також розв'язанню проблем форми, звуку, образності.

Групуючи труднощі за притаманними ознаками, ми не тільки пізнаємо їх природу, а

й з'ясовуємо деякі закономірності роботи над їх подоланням.

Звичайною є класифікація за фактурними або моторними ознаками.

Розрізняють «дрібну» (пальцеву), «велику» (акордово-октавну) техніку і їх підвиди: гамоподібну, арпеджіоподібну техніку, техніку подвійних нот, октавну, акордову, вібраційну (трелі, тремоло, репетиційні октави) тощо.

Г. Нейгауз розрізняв вісім «елементів» фортепіанної гри: 1) взяття однієї ноти, 2) дві-три-чотири і п'ять нот як трелі, 3) гами, 4) арпеджіо, 5) подвійні ноти аж до октав, 6) акорди, 7) переноси та стрибки, 8) поліфонія [4, с. 133–159].

Зосібно, А. Корто за іншими ознаками визначає всю фортепіанну техніку як п'ять основних форм: 1) рівномірність, незалежність і рухливість пальців, 2) підкладання першого пальця (гами й арпеджіо), 3) подвійні ноти й поліфонічна гра, 4) розтягнення, 5) кистева техніка, акордова гра.

Однак часи змінюються, змінюється музика і завдання піаніста. Розвивається наука та збагачуються наші знання про суть і закономірності фортепіанної гри. Стали ясніше погляди на природу технічних навичок і нагальність вправ. Якщо досягнення науки й не можуть позбавити піаніста роботи, то вони можуть допомогти зрозуміти деякі процеси, від яких залежить економність та успіх занять.

Чи не найбільш трудомісткою є частина роботи, спрямована на оволодіння руховими здібностями рук та автоматизацію рухів, які виробляються. Однак така робота не полягає лише у формуванні суто рухових автоматизмів.

Зауважимо певну суперечність: якщо певна перешкода ускладнює безпосередньо руки (швидкість, спритність, витривалість та інші біомеханічні здатності), то ми маємо фізичні труднощі; якщо ж перешкода не долається головою (розуміння, рухливість уваги, цілеспрямованість волі та ін.), то йдеться про психічні труднощі.

Фізичними труднощами вважаємо насамперед те, що вимагає від рук посиленої або тривалої роботи, що спричиняється стомлюваністю рук. Із цим студенти стикаються при грі однотипних, багаторазово повторюваних в швидкому темпі пасажів. Посилюється завдання в разі, якщо значна робота припадає на частину м'язово слабких 4 і 5 пальців. Сюди долучаємо й проблеми стосовно гри подвійних нот й октав.

Психічними труднощами вважаємо: складне, незвичне, суперечливе, як особливий випадок, із попереднім витісненням сталих уявлень і гальмування раніше вироблених

навичок.

Водночас із труднощами, категорія яких легко визначається, трапляються такі, які важко визначити. До того ж, деякі з них будуть для одних фізичними, а для інших – психічними, що залежить від особливості їх природи та від рівня піаністичного розвитку.

Як зазначалося, психічні труднощі розв'язуються «головою», однак лише доти, доки студент володіє їх біомеханічними елементами. Нерідко труднощі, які сприймаються як фізичні, після того, як вироблено відповідну навичку, долаються без відчутного вольового наказу й стають лише частиною більш складної психічної проблеми.

І. Сеченов висуває такі передумови заучування, яке має значення й для піаністів:

«1) щоб рука попередньо мала певний ступінь поворотності, щоб вона вміла повернутися в будь-яку сторону, згинатися-розгинатися у всіх зчленуваннях тощо;

2) щоб вона слухалася в усіх цих рухах очей (що розуміється само собою, оскільки всі рухи руки вивчаються завжди під контролем очей);

3) щоб студент міг наслідувати ту форму руху, яку йому показує викладач;

4) щоб людина була в змозі відрізнити гарний результат правильного руху від поганого результату неправильного;

5) щоб він робив ці вправи якомога більше, під контролем досягнення задовільного результату» [5, с. 392].

Отже, оволодіти будь-яким видом техніки можна лише внаслідок методично раціональної та наполегливої праці. Вона передбачає автоматизацію розумового та рухального процесів – формує навичку.

Висновки та перспективи подальших розвідок напрямку. На підставі викладеного стосовно технічного розвитку студента в його роботі над програмними творами, можна зробити такі висновки:

– у виборі засобів подолання труднощів фортепіанного викладу слід урахувати два взаємопов'язаних складники – уявлення звучання, формування піаністичного прийому;

– при усвідомленні причин виникнення труднощів, необхідно з'ясувати об'єктивні показники структури піаністичного письма;

– під час вироблення професійних навичок віртуозного виконання особливу увагу слід приділяти розвитку різних сторін дрібної техніки;

– робота над звуковими якістьми техніки має відбуватися за активної участі динамічних, ритмічних, темпових та артикуляційних засобів;

– принцип технічного членування пасажів є одним із найважливіших умов, що

полегшують і прискорюють подолання труднощів;

– узгодженість аплікатурних прийомів із мелодико-інтонаційною та синтаксичною будовою пасажа є однією з передумов його рухово-технічного засвоєння.

Цілком імовірно, що справжнє мистецтво неможливе без професійної майстерності. Немає сенсу, якщо студент отримує освіту, має творчу фантазію, здатність співпереживати, почуття ритму, слух та інші добре розвинені здібності, однак через недостатність технічної ерудиції йому не вдається їх відповідно реалізувати. Цим він може спотворити задум композитора й власний, оскільки нездатний досягти гарного звуку в кантиленах, зазначеного темпу, інтонаційної впевненості тощо. Тоді кожне «незручне» місце в творі буде створювати для студента значні труднощі, якщо він «не піднімається» над виконуваним твором, якщо внаслідок цього не може вільно творити, емоційно переживати його зміст без будь-яких перешкод.

Ми часом буваємо свідками якоїсь відрази до роботи над технікою, до її аналізу, указівок, мовляв, вона відволікає увагу від музики як такої, від її внутрішнього змісту. Можливо, це мало б рацію, якби ми вважали техніку альфою й омегою всієї музично-педагогічної освіти. Досвід засвідчує, що техніка є лише засобом досконалості, який сприяє справжньому, непідробному мистецтву.

Уважаємо, що не маємо права недооцінювати техніку й припускати, що технічні проблеми розв'яжуться самі. Навчання гри на фортепіано, як і на інших інструментах, є важкою працею, однак ми заощадимо трохи часу, якщо завжди будемо працювати свідомо та раціонально. Шляхом такої осмисленої цілеспрямованої роботи, сильною волею і вродженими, художніми та людськими якістьми, що постійно розвиваються завдяки музиці, ми наблизимося врешті-решт і до найвищих цілей фортепіанного мистецтва та музичної педагогіки.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Крыжановский И. И. Физиологические основы фортепианной техники. Пг., 1922. 15 с.
2. Майкапар С. М. Как работать на рояле. Л-д, Музгиз, 1963. 23 с.
3. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., Музгиз, 1958. С. 133–159.
4. Равічер Я. Василий Ильич Сафонов. М., Музгиз, 1959. 369 с.
5. Сеченов И. Избранные философские и психологические произведения. М., Госполитиздат. 1947. 392 с.

REFERENCES

1. Kryzhanovsky, I. I. (1922). *Fiziologichni osnovy tekhniki fortepiano*. [Physiological foundations of piano technique].
2. Maikapar, S. M. (1963). *Yak pratsyuvaty nad fortepiano*. [How to work on the piano]. Leningrad.
3. Neuhaus, G. (1958). *Pro mystetstvo hry na fortepiano*. [On the art of piano playing]. Moskva.
4. Ravicher, J. (1959). *Vasily Ilyich Safonov*. [Vasyl' Illich Safonov]. Moskva.
5. Sechenov, I. (1947). *Vybrani filosofsk'okopshkologichni pratsi*. [Selected philosophical and psychological works]. Moskva.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

НЕГРЕБЕЦЬКА Ольга Миколаївна – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри музичного мистецтва та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: професійна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва.

СТУКАЛЕНКО Зоя Михайлівна – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри

музичного мистецтва та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира

Наукові інтереси: музично-виконавська підготовка майбутніх учителів музики, художньо-естетичне виховання молоді.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

NEGREBETSKA Oiga Mykolaevna – Candidate of Pedagogical Sciences, Senior Lecturer of the Department of Music and Musical Technsque of Volodymyr Vinnychenko Centralukrainian State Pedagogical Unsversity.

Circle of scientific interests: professional training of a future music teacher.

STUKALENKO Zoya Mikhaslsvna – Candidate of Pedagogical Sciences, Senior Lecturer of the Department of Music and Musical Technsque of Volodymyr Vinnychenko Centralukrainian State Pedagogical Unsversity.

Circle of scientific interests: music and performsng of future teachers of music, art and aesthetic educatson of youth.

Стаття надійшла до редакції 14.05.2021 р.

УДК 37.02: 780.616.432-053.2./5[37.015.31:78] (477)
DOI: 10.36550/2415-7988-2021-1-197-138-143

НОВОСЯДЛА Ірина Степанівна –

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри методики музичного виховання та диригування Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2723-7596>

e-mail: iryna.novosiadla@pnu.edu.ua

ІНТЕГРАТИВНИЙ ПІДХІД У МУЗИЧНОМУ ВИХОВАННІ ШКОЛЯРІВ (НА ПРИКЛАДІ ВИВЧЕННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Одними з важливих принципів мистецької освіти, визначеними в Концепції художньо-естетичного виховання учнів (автор – Л. Масол, 2004 р.) і спрямованими на формування в них загальнокультурної та художньої компетентності, є «поєднання універсального, національного і регіонального компонентів освіти та виховання з пріоритетом їх національної спрямованості», а також – поліхудожність, інтегральність як виховання об'єктивно існуючих зв'язків між видами мистецтв [1, с. 320]. Результати науково-дослідної та експериментальної роботи зі створення цілісної моделі художньо-естетичного виховання, проведеної під керівництвом Л. Масол упродовж 2004–2013 років, засвідчили першочерговість культуротворчої ідеї, побудованої на комплексному вивченні різних видів мистецтв і спрямованої на розвиток образно-асоціативного мислення школярів, їх творчого

потенціалу.

Вимоги часу й новітні освітні завдання зумовлюють пошуки педагогічних підходів, котрі здатні забезпечити повноцінне художнє виховання особистості школярів. Сьогодні ефективно застосовуються методики, що передбачають вивчення музичних творів за допомогою використання зразків живопису і візуалізації образів, тоді як недооцінення вербальних чинників для активізації творчої уяви все ще має місце.

Українська фортепіанна музика володіє величезним дидактичним потенціалом для використання у поліхудожньому навчанні. Її зразки знайомлять учнів із цілим пластом вітчизняної музичної культури, національними традиціями, репрезентованими жанровими різновидами українського фольклору, а також творчістю композиторів, що представляють різні регіони України. Широке коло образів фортепіанної літератури дозволяє залучати зразки поетичних творів українських авторів, що знаходитиме у