

КОНЦЕПЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО В МУЗИЦІ І. ЛЯШЕНКА В УМОВАХ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Маркова О. М.

Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової

***Анотація.** Стаття присвячена питанню музичної соціології як вона сформувалася в працях І. Ляшенка, центральним моментом якої фактично стала проблематика виконавського музикознавства, що виводить на багатство змістів виконавського бачення творів. В статті наведені приклади виконавського розкриття національної, соціальної ідеї музики в оперних композиціях видатних авторів.*

***Ключові слова:** музична соціологія, національне в музиці, виконавське музикознавство, композиція.*

***Аннотация.** Маркова Е. Концепция национального в музыке И. Ляшенко в условиях развития современного исполнительского музыкознания. Статья посвящена вопросу музыкальной социологии как она сформировалась в трудах И. Ляшенко, центральным моментом которой фактически стала проблематика исполнительского музыкознания, выводящего на богатство содержания исполнительского видения произведений. В статье приведены примеры исполнительского раскрытия национальной, социальной идеи музыки в оперных композициях выдающихся авторов.*

***Ключевые слова:** музыкальная социология, национальное в музыке, исполнительское музыкознание, композиция.*

***Annotation.** Markova E. The Concept national in music I. Lashenko in conditions of development modern performance musicology. Clause is devoted to a question of musical sociology as she was generated in works I. Lashenko, which central moment actually has become a problematics of performance musicology, contents, deducing on riches, of performance vision of products. In clause the examples of performance disclosing of national, social idea of music in opera compositions of the outstanding authors are given.*

***Key words:** musical sociology, national in music, performance musicology, composition.*

Постановка проблеми. Актуальність даної роботи зумовлена значущістю спадщини видатного українського дослідника, академіка І. Ф. Ляшенка, а також цінністю виходів на проблематику виконавського музикознавства в працях останнього в галузі музичної науки, що швидко розвивається в останні десятиріччя.

Об'єкт дослідження – матеріали виконавського тлумачення питань музичної соціології І. Ляшенка, предмет – розкриття вказаних загальних положень на творах та їх виконаннях видатних композиторів ХІХ ст.

Мета статті – виявлення соціо-культурологічних аспектів виконання, виходячи з положень національної традиції в роботах І. Ляшенка. Завдання: 1) узагальнення уявлень про виконавський зріз музичної соціології І. Ляшенка; 2) аналіз творів видатних авторів та їх виконання, виходячи із прийнятого соціо-культурологічного бачення проблематики.

Аналіз досліджень і публікацій. Методологічна основа роботи – інтонаційна концепція музики в культурологічно спрямованому музикознавстві, зразки якого знаходимо у працях І. Ляшенка [6; 7]. Практичне значення роботи – у можливості використання матеріалів статті в навчальних курсах музичної вищої школи, у тому числі у магістерських курсах типу методології музикознавства.

Розвиток музично-соціологічних положень у книгах І. Ляшенка, спрямованих на пізнання феномену національного, що традиційно синонімізувалося з колективно-фольклорним началом, мав цілеспрямований вихід на персоналії геніально обдарованих композиторів, які спроможні були «акумулявати» творчу енергію народу-нації і виразити творчу волю останнього в персональній авторській діяльності [7].

І малася на увазі, перш за все, діяльність композиторів-геніїв, творчий внесок котрих сприяв цій чи іншій корекції традиції. При цьому індивідуальна композиторська творчість асоціювалася із новаційним внеском, хоча у музикознавчому вжитку окристалізувалася також ідея *вторинності* стильових надбань високообдарованих авторів-композиторів. Адже за спостереженням Г. Адлера, стилі в музиці роблять «малі музиканти», функція геніїв – узагальнення й піднесення на високий художній рівень стильових відкриттів [1, 2], що є прерогативою позафахівських кіл. Такий підхід збігається із висновками сучасної соціології історії, котрі вказують на діяльність Великого розуму – людства, нації, сукупності-спільноти на рівні регіональних поєднань у межах планети, держави, нації тощо.

Результати дослідження. В роботах І. Ляшенка акцентується активність індивідів у кореляції континууму традиції, яка є стрижневим утворенням в тому, що прийнято називати цим терміном [6]. Сама постановка *проблеми індивідуального внеску* в традицію, в контексті уявлень про пасіонарний зміст вираження носіїв діяльнісного напруження

в нації-етносі (за Л. Гумільовим [3], праці якого визивали прискіпливу увагу І. Ф. Ляшенка), виводить на питання *значущості виконавської особистості*, тим більше, що значна роль тих засновників національних шкіл в професійній сфері, котрі сполучали композиторську та виконавську діяльність (Ф. Шопен, Ф. Ліст, М. Глінка, Г. Малер, Дж. Енеску тощо). Причому, нерідко для сучасників саме виконавська майстерність таких корифеїв національної музики була провідним аргументом у шануванні їх запитів на лідерство в національному мистецтві.

Даний погляд на базовість виконавства в історичному виявленні творчості спеціально не загострювався І. Ф. Ляшенком, але він впливав із принципу дії його особистості, в якій талановитість інструменталіста-виконавця стала вихідною точкою творчих запроваджень його як високообдарованої, високоталановитої людини. Вказаний виконавський акцент в особистості творця музичної соціології засвідчив не тільки його відкритість до нових перспективних напрямків музичної науки. Він демонстрував солідарність з московською музикознавчою школою, представники якої (С. Скребков, Є. Назайкінський, В. Медушевський) реально розробляли засади *виконавського напрямку в музикознавстві*.

Позиція І. Ф. Ляшенка мала певні наслідки для пошуку національного статусу виконання через сукупний культурний досвід суб'єкта такого виконання і тих, до кого адресується музикант. Для автора даної статті вказані позиції музичної соціології І. Ф. Ляшенка стали стимулом уявлень про активність «змісту епохи» у національних вимірах творчості. Бо те, що являє німецьку музику, скажімо, епохи Баха – Генделя, складає принципово інший вигляд в межах Віденського класицизму, німецького ж романтизму, експресіонізму-неокласицизму-примітивізму у XX ст. і т. ін.

Більше того, національний зміст в ракурсі його розуміння як активності колективного суб'єкту, що дає «соціальне замовлення»

виконавцю, є принципово іншим, ніж той, яким вимірює свою належність до національного надбання сам його носій. Так, обробки російських – українських пісень Л. Бетховеном висвічують, перш за все, *войовничість*, що склалася у представника європейського Заходу відносно нації, здобутки якої обчислювалися перемогами російської армії над Карлом XII, Фридрихом Великим, над Наполеоном, нарешті. Бойовий дух російської нації символізувала музика «Камаринської», з якою асоціювалися козацькі частини російської армії і обробка якої у «12 варіаціях на тему російського танцю» (1796 р.!) спрямована на фінальне проведення теми у дусі «вогняних» танцювальних дійств симфонічних фіналів Л. Бетховена.

Так, тільки зіставляючи записи (відео- та аудіо-) виконань, скажімо, «Євгенія Онєгіна» П. Чайковського в різних національних умовах оперних вистав, пізнаються ті різні зрізи національного вираження, які є непомітними «із середини», з точки зору представників національної традиції як такої. Знаменита американська зйомка для відео вистави «Онєгіна» в Чикаго у 1980-ті роки віддзеркалила уявлення про «могутність росіян» епохи Радянського Союзу, несумісну із уявленням про «ліричність спени» цієї опери з погляду представників російського мистецтва. Під титри відеозапису опери подана музика й сценічні положення VI картини, а саме, Полонезу, в якому об'єктивно відобразився тонус «імперської моці» Петербургу XIX сторіччя. Тим самим створена була психологічна установка на сприйняття цілого, в якому ліризм «мрій Тетяни» стає доповнюючим, але не вирішальним образом-темою. І в цьому ж характері «російської монументальності» виконані костюми – епохи Чайковського, але не пушкінської пори, коли вбрання головних героїнь, сукні з турнюрами і підкресленою лінією грудей, гармоніювали із полонезними звучаннями за типом офіційного гімну епохи Катерини II «Гром победы раздавайся...»

Вказаний вигляд «російського життя» у виконанні американців не співпадає з «німецькою моделлю» того ж «Онегіна»: установочною вибирається картина «російських просторів», співу селян, що йдуть із глибини ланів до поміщицької садиби, яка постає деяким штучним утворенням в обсязі природного життєвого циклу. І не душевна пристрасть Тетяни, а вольова зібраність Онегіна – і Ленського (!) – формує сюжетні пересічення з їх неминучою трагічною несумісністю з природним плином життєвих стосунків.

Суто музичне виявлення національної ідеї на певному етапі розвитку нації-етносу знаходимо у режисерсько-диригентському поданні виконавства вказаної опери Є. Колобовим, з акцентуванням *бахіанства* П. І. Чайковського як вираження інтелектуалізму і з високим шануванням законів честі в буттєвих стосунках росіян XIX сторіччя. Це розкриття органіки поліфонічного мислення П. Чайковського дозволяє оцінити стильове *цитування Баха* – у вступі Шостої симфонії, даному демонстративно в e-moll. Виконавське подання Пасіона від Матфея Баха Г. фон Караяном дозволяє впізнати №1 із вказаної композиції на початку останньої Симфонії П. Чайковського. А визнання цієї «німецької ноти» в спадщині великого російського композитора, що мав певне відношення у своїх родинних і творчих стосунках із Україною, виводить на усвідомлення цього представника Московської школи як втілення «російського бідермайєру» і того, що формував «московський модерн» епохи М. Врубеля та В. Борисова-Мусатова 1880-х – 1890-х років [4; 5].

Наведені і не заявлені в даній статті приклади розробки ідеї національного як втілення, за І. Ф. Ляпенком, традиції в активності індивіда, виводять, як бачимо, безпосередньо на питання *національного у виконавстві, у типологічних проявах індивідуальної ініціативи*, відкриваючи нові аспекти розуміння і щодо композиторської творчості.

Соціологія музики, розроблена І. Ф. Ляшенком, через концепцію національного мала вихід на цілу низку проблем, що стосуються ідеї культурологічного контексту музичної семантики. В матеріалах книги «Неоевропоцентризм: музикальна культура на рубежі тисячелетій» масмо матеріали відносно символіки партій Фігаро в операх В. Моцарта і Дж. Россіні. Соціо-культурологічний погляд дозволяє виявити нюанси їх виразності поза звичних характеристик співвідношень музика – літературний текст.

Перш за все виявляється *спадкоємність* партії Фігаро в операх В. Моцарта та Дж. Россіні як наслідуваність другим першого. Загальновідомим є моцартіанство автора «Севільського цирульника», а також зацікавлено-схвальне ставлення В. Моцарта до п'єси П. Бомарше, що символізувала революційний індивідуалізм свідомості, захопленої критикою релігії світським Просвітництвом XVIII ст. Адже В. Моцарт створив свою оперу в 1886 році, коли він вже був членом масонської ложі, а ця остання солідаризувалася з діяльністю франкмасонів, які готували якобінську революцію. Батько Дж. Россіні був якобінцем, від яких відмежувався син, що солідаризувався з тираноборством «карбонаріїв». Для обох дорогою була ідея соціального самоствердження обдарованої особистості, здібності якої вельми перевершували відведені їй низькі щаблі соціального буття.

Загальний погляд на склад дійових осіб та тембральний підбір голосів у «Весіллі Фігаро» В. Моцарта виділяє дещо незвичне: два головних, однак соціально діаметрально протилежних персонажі – Граф Альмавіва та камердинер Фігаро визначені як баритони. Крім того, Доктор Бартоло і Садівник – басы, і тільки Дон Базіліо, музичний майстер, та Дон Курціо, знавець права, тобто суто другорядні персонажі – тенори. Показова для італійської опери другої половини XVIII ст. установка на ліричні сторінки спектаклю у виконанні тенорів у даному випадку

демонстративно переосмислена на користь «ліричних басів», в яких буфонні та саме ліричні сторінки спеціально «перешлутані» так, щоб соціально привілейований Граф та соціально принижений служник опинилися не тільки у співвіднесеності психології музичного вираження. Бо музично більш яскравим, врешті решт, стає другий: три блискучі арії Фігаро явно перевершують сольне навантаження Графа, повнота виходу якого має місце лише в арії III дії («арія рахунку»).

Зазначимо, у обох персонажів знаходимо ефекти basso-buff. Але у варіанті сольних номерів Фігаро маємо високі зльоти героїчного захоплення («Мальчик резвий» – «Non più andrea farfallone amoroso»), віртуозного блиску характерного співу («Если захочет барин попрыгать» – «Se vuol ballare, signor contino»), музики пафосу й гніву («Мужья, откройте очи» – «Aprite un po' quegli occhi»). Блискуча «каватина» I дії, в якій ознаки даного жанру (невеликої ліричної арії) насилу відповідають крайнім розділам, тоді як в середньому демонструється, фактично, ефект «арії brillante» (використовується, у тому числі, майже теноровий прийом звучання f^3 в кульмінації вказаної каватини). Так складається могутнє смислове напарування, демонструючи музично-символічну цінність незрівнянно більшу, ніж жанрова семантика «каватини».

Саме це «нароцування» протилежного змісту, виходячи з жанру каватини, здійснить в своїй «каватині Фігаро» і Дж. Россіні в «Севільському цирюльнику», котрий чутливо уловить ту «жанрову гру» для виконавця, яку «запрограмував» композитор, створюючи арію ніби в навмисній невідповідності заявленим жанровим ознакам.

Названі спеціальні музичні прийоми «іншомовлення» в опері В. Моцарта потребують особливої виконавської уваги, оскільки вони виходять з «тайнопису», який був зрозумілим та природним для В. Моцарта-масона. Відразу звертає на себе увагу покладена в основу мелодії поступенева висхідна послідовність $f-g-a-b-c^1-d^1$, тобто побудована

на риторичі *anabasis* так звана «Досконала тема», бо її смислом є символіка висхідної лінії в спрямованості від низу до Горнього, від людського – до Божого. Presto середнього розділу арії, при всьому загальному протистоянні його напору на 2/4 сторожкуватій іронічній танцювальності (тридольність менуетного типу) крайніх частин, також орієнтовано на висхідну поступеневу послідовність. Названі прикмети старовинної церковної риторики в арії Фігаро, заявляючи висоту думки «простого служника», утворюють особливу атмосферу довіри до розуму та дій у цілому цього персонажа. Як бачимо, перша арія Фігаро зосереджує множинність смислів, що йдуть від традицій як серйозної, так і комічної опери, створюючи «*напруження драми*» з перших тактів звучання музики.

Г. Аберт, як відомо, з особливим співчуттям ставився до характеристики такого персонажа, як Граф, в образі якого він чув «зіткнення із трагічним». Дослідник резюмував: «...від самого початку в його образі нема ніякого матеріалу, звичного для буфонного персонажу, карикатурності... навіжені вчинки графа ніколи не затуляють сховану за ними нежартівливу людську долю» [10, 292].

Вищесказане засвідчує те, що Фігаро отримав в фігурі Графа серйозного та гідного супротивника, боротьба з яким є непростюю, а перемога засвідчувала багатство природи переможця (тут і далі матеріали щодо опери В. Моцарта взяті з магістерської роботи Хе Т'єнг Хоя «Партії високого баса в оперній практиці: історія та сучасність». – Одеса, бібл. ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2005). Так, партія Фігаро у творі В. Моцарта від початку задумана, як це йде з тембрально-жанрового її навантаження, у протистоянні Графу і в збиранні в його персоні найбільш позитивних, мужніх якостей природи у порівнянні з усім його оточенням.

І надалі партія Фігаро у В. Моцарта містить вищі виявлення художнього відкриття композитора, гармонійне мислення якого втілювало зрівноважуючі взаємодії принципово протилежних якостей. Композитор

«задав ключ» розумінню героя, представивши його вихідною «каватиною», що за суттю звучання складає зворотнє жанровому змісту номера. І символіка «суміщення несумісного» визначила як стратегію тембральних характеристик персонажів, так і загальний драматургічний план композиції.

Серйозні – співацько-віртуозні, героїчні за їх виразним виявленням – риси образу Фігаро від В. Моцарта переходять до героя «Севільського цирюльника» Дж. Россіні. Фігаро Дж. Россіні – це «низький тенор», голос, який трактується зараз як баритон з фальцетними «допоміжними нотами». І той тип голосу, закладений Дж. Россіні (на сьогодні це близько до ампула ліричного баритона), принципово співвідносний з партією Графа Альмавіви, тенора, який, за розкладом сюжету, постає «по один бік барикад» із талановитим плебеєм. Вище відмічалось співпадання в жанрі вихідного номера Фігаро В. Моцарта та Дж. Россіні, каватини – з реальною протилежною цій жанровій типології музикою. При цьому Дж. Россіні вводить у свій варіант «каватини» Фігаро ознаки жанру тарантели, «знак революційного італійського Півдня», втілюючи колорит Сицилії, де діяльність змовників синонімізувалася з вираженням бунтарства й непокори [2].

Висновки і подальший напрямок досліджень. Наведені культурологічно-соціологічні узагальнення здійснилися під впливом заохочень, що надійшли від праць І. Ф. Ляшенка. Його праці були й залишаються однією з найоригінальніших сторінок розробок музичної семіотики, в якій визначаються шляхи опанування музичною символікою та екстагікою, що притаманна духовній музиці і яку, з огляду на соціопризначення мистецтва, видатний дослідник відокремлював від музики самозначущої і художньо самодостатньої. Виконавські установлення вимальовуються у функції самодостатніх надбань музичного вираження.

Література

1. Adler G. Der Stil in der Musik. – Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1911. – 46 S.
2. Grempler M. Rossini e la patria. Studien zu Leben und Werk Gioachino Rossinis vor dem Hintergrund des Risorgimento. – Kassel: G. Bosse Verlag, 1996.
3. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы. – М.: ЭКОПРОС, 1993. – 544 с.
4. Лю Бінцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю: Автореф. канд. дис. – Одеса, 2006. – 16 с.
5. Лю Сімей. Культура символізму та її виявлення в музиці П. Чайковського, С. Рахманінова, Дж. Пуччіні: Автореф. канд. дис. – Одеса, 2006. – 15 с.
6. Ляшенко І. Музична україністика в світлі сучасної культурної політики: аспекти гуманізації та гуманітаризації національної освіти. // Українське музикознавство. Вип. 28. – Київ, 1998. – С. 3–8.
7. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. – Київ: Наукова думка, 1991. – 269 с.
8. Pahlen K. Das neue Opern-Lexikon. – München: Seehamer Verlag, 1995.
9. Риман Х. Катехизис истории музыки. Ч. I-II. – М, 1895-1896.
10. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII-XVIII веков. – Харьков, 2000.
11. Heusler H. Das Biedermeier in der Musik // Die Musikforschung. XII. Jahrgang 1959. – Kassel u. Basel: Bärenreiter-Verlag, 1959. – 422–431 S.
12. Хохловкина В. Итальянская опера первой половины XIX века. // Западно-европейская опера. Очерки. – М.: Госмузиздат, 1962. – С. 225–284.

ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ПІДГОТОВКА СТУДЕНТА ДО РОБОТИ З ХОРОМ В СИСТЕМІ КРЕДИТНО-МОДУЛЬНОГО НАВЧАННЯ

Мартьянова Г. М.

Криворізький державний педагогічний університет

Анотація. У статті розглядаються питання умов формування творчої особистості співака, диригента, вчителя музики в процесі вокально-хорової підготовки за кредитно-модульною системою навчання; співвідношення змісту, організації професійної підготовки до роботи з хором.

Ключові слова: єдність хорового і вокального мистецтва, методи інтегрування дисциплін вокально-хорового циклу, зміст еталонного модуля.

Анотация. Мартьянова Г. М. Вокально-хоровая подготовка студента к работе с хором в системе кредитно-модульного обучения. В статье рассматриваются вопросы условий формирования творческой личности певца, дирижера, учителя музыки в процессе вокально-хоровой подготовки по системе кредитно-модульного обучения; соотношение содержания, организации профессиональной подготовки к работе с хором.

Ключевые слова: единство хорового и вокального искусства, методы интеграции дисциплин вокально-хорового цикла, содержание эталонного модуля.

Annotation. Martyanova G. Vocal-choral preparation of the student for work from a mansion in system of credit-modular training. In article questions of conditions of formation of the creative person of the singer, the conductor, the teacher of music are considered during singing-choral preparation on system of credit-modular training; a parity of the contents, the organization of vocational training to work from a mansion.

Key words: unity choral and a vocal art, methods of integration of disciplines of a singing-choral cycle, the contents of the reference module.

Постановка проблеми. Сучасним етапом формування державної політики в сфері освіти є Національна доктрина розвитку освіти, яка ставить більш чіткі орієнтири у вирішенні питань радикальної гуманізації освіти, посилення особистісного виміру в педагогіці, де на перше місце має

бути поставлена сама людина, переорієнтації з інформаційного на проблемно-діяльнісний тип освіти. Сучасний рівень освіти наголошує на індивідуальній роботі з учнями і студентами, на запровадженні нових прогресивних методів навчання з широким використанням інтерактивного спілкування, мультимедійного, дистанційного навчання [1, 7].

Питання мети і специфіки диригентсько-хорової підготовки у закладах педагогічної освіти постійно хвилювало і залишається актуальним з моменту заснування музично-педагогічних факультетів. Суперечність, що виникає між сучасними вимогами професії до особистості співака, диригента хору і змісту підготовки вчителів музики, вимагає реальних змін саме у змісті професійно-педагогічної освіти студентів. Дані протиріччя складають сутність актуальності обраної нами проблеми.

Аналіз досліджень і публікацій. Аналіз літератури з питань вокально-хорової підготовки дозволяє встановити, що підготовка студентів на музично-педагогічних факультетах закладів вищої педагогічної освіти є підходом нового типу, який інтегрує в собі якісні особливості попередніх моделей [2, 4]. Цикл спеціальних дисциплін, який забезпечує теоретичну підготовку вчителя музики, містить широкий спектр музично-теоретичних дисциплін та дисциплін диригентсько-хорової підготовки.

Разом з тим, науковими дослідженнями визначається обмеженість традиційної педагогіки як предметно центристської системи [2, 148].

Аналіз широкого кола наукових і науково-методичних робіт з теорії вокального виховання і теорії диригування (Б. Асаф'єв, М. Багриновський, Ю. Борисов, Г. Дмитревський, О. Єгоров, В. Краснощоків, С. Казачков, М. Колеса, А. Лашенко, М. Малько, О. Мархлевський, К. Матвєєва, І. Мусін, К. Ольхов, К. Пігров, К. Птиця, Г. Рождественський, П. Чесноков) свідчить про складний процес становлення самовираження співака-

диригента хору, що має стадійний характер і відбувається в процесі хорового виконання.

На першому етапі, на думку відомих хормейстерів і педагогів М. Леонтовича, К. Пігорова, К. Стеценка, П. Чеснокова та інших, накопичується досвід самовираження в процесі репетиційної та концертної практики.

На більш досконалому етапі самовираження співаків і диригентів хору відбувається через виявлення та усвідомлення власних індивідуальних і особистісних якостей, визнання себе суб'єктом професійного становлення в процесі створенні інтерпретацій хорових творів (О. Асмолов, О. Бодальов, Л. Виготський, В. Давидов) [2, 66].

Сучасне бачення єдності хорового і вокального мистецтва [4, 223-225] дає підстави класифікувати відповідні дисципліни за такими компонентами: дані дисципліни виступають як «лабораторія», де відбувається навчальна робота; глибоке осягнення хорових і вокальних труднощів виконуваних творів; можливість професійно перевірити знання і вміння у вигляді практичних показів і вправ; розробка та використання єдиних методів роботи із студентами; єдність навчального матеріалу демонструється на заключному етапі навчання (концертний виступ з демонстрацією професійної майстерності студента).

Мета стажі - визначення умов формування творчої особистості співака, диригента, вчителя музики з урахуванням художньої інтеграції в процесі кредитно-модульної системи навчання.

Отримані результати. Серед дисциплін вокально-хорового циклу (хорознавство, хоровий клас, диригування, постановка голосу) саме хорознавство є змістовною основою практичної діяльності диригента хору, вчителя музики. Раніше ми звертали увагу на колективний характер хорового виконання, на здобуття майбутнім фахівцем власного досвіду виховання і управління хоровим колективом [4, 294-299]. Зазначимо, що

методика, яку ми опрацюємо щодо пошуку засобів інтеграції мистецтв включає методи: метод порівняння у формі педагогічного впливу на формування установки на сприйняття твору різних видів мистецтв; метод демонстрації одного твору на заняттях з різних тем; синтетичний метод, що об'єднує компоненти заняття, художньо-творчу діяльність студентів [5, 231-235].

Отже, вокально-хорова підготовка співаків, диригентів, вчителів музики базується не тільки на інтеграції спеціальних дисциплін, на єдності підходів до предметів диригентського циклу, а, як доводить Т. Рейзенкінд, формування творчої особистості на основі інтеграції мистецтв повинно ґрунтуватися на синтезі методів та прийомів екстраполяції, довільного варіювання параметрами знань, використання символічної аналогії, що передбачає реалізацію поетичних моделей з метою утворення гіпотез та нових оригінальних продуктів творчості. Водночас на теоретичному рівні визначаються диференційовані ознаки кожного виду мистецтва, методи порівняльного аналізу, наголошується на необхідності розглядати більшість питань на основі забезпечення «фантастичних аналогій, що ігнорують фундаментальні закони природи, сприяють порушенню традиційних стереотипів і формуванню такого показника особистості, як творча інтелектуальна активність» [6, 29-31].

У підготовці майбутнього фахівця до роботи з хором саме лекційний курс хорознавства інтегрує в структуруванні модулів як складові вокальних, хорових, диригентсько-хорових предметів, так і загальномузичних дисциплін, світоглядної обізнаності.

Кредитно-модульна система навчання надає можливість оцінювати знання студентів за допомогою створених еталонних зразків модулів, зразків творів самих студентів, впровадження модулів, що відбивають зміст дидактичних матеріалів, спрямовують на організацію роботи студентів [7, 58].

Висновки. Ми дотримуємось думки Т. Рейзенкінд, що впровадження системи кредитно-модульного навчання передбачає організацію змісту модуля, зумовленого особливостями пошуку необхідної інформації в Інтернеті, електронних посібниках, базах даних центру комп'ютерних технологій у творах мистецтва, у між особистісному спілкуванні в процесі діалогу. Єдність вокально-хорової підготовки у формуванні професійних знань, умінь та навичок роботи з хором неможлива без орієнтації на інтегративний підхід до становлення художньо-педагогічної освіти, без пошуку шляхів до синтезу наукових та художніх знань.

Основою професійної підготовки вчителя є оволодіння комплексом сучасних технологій, які забезпечують модульний підхід до проектного, проблемного, групового, індивідуального, парного навчання. Формування вчителя музики зумовлено усвідомленням сутності єдності процесу інтеграції різноманітних форм і засобів пізнання.

Література

1. Красняков С. Державна політика в освітянській сфері в період українського державотворення // Вища школа. – 2006. – № 3.
2. Добровольская Н. Подготовка учителей пения в Советском Союзе // Музыкально-педагогическая подготовка учителя пения. – М., 1965.
3. Смирнова Т. Вища диригентська хорова освіта в Україні: минуле та сучасність. – Харків: Константа, 2002.
4. Бірюкова Л. Єдність предметів диригентського циклу // Професійно-художня освіта України. – Київ-Черкаси, 2003. – Вип. 2.
5. Мартянова Г. Питання вокально-хорової підготовки на музично-педагогічних факультетах // Педагогіка вищої та середньої школи: Зб. наук. праць. № 16. – Спец. випуск: Мистецько-педагогічна освіта – 2006. – Ч. 1. / Ред. кол. Буряк В. К. та ін. – Кривий Ріг: КДПУ, 2006.
6. Мартянова Г. Шляхи інтеграції мистецтв на уроках музики у навчальних закладах // Професійно-художня освіта України: Зб. наук. праць / Ред. кол. І. А. Зязюн та ін. – Київ-Черкаси: Черкаси УНПЕІ, 2003. – Вип. 11.
7. Рейзенкінд Т. Категорії інтеграції у професійній підготовці вчителя музики // Рідна школа. – 2001. – № 3.
8. Рейзенкінд Т. Мистецтво кіно як фактор організації модульно-рейтингового підходу до навчання в поліхудожньому вихованні молоді // Рідна школа. – 2006. – № 3.

ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ЯК ЗАСОБУ ВДОСКОНАЛЕННЯ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ХУДОЖНИКА-ПЕДАГОГА

Марченко А. А.

Криворізький державний педагогічний університет

Анотація. У статті розглядається проблема вивчення академічної мистецької грамоти за допомогою образотворчих та новітніх комп'ютерних засобів.

Ключові слова: новітні інформаційні технології, педагогічна компетентність, комп'ютерна грамота.

Анотация. Марченко А.А. Использование современных информационных технологий как способа усовершенствования формирования профессиональной компетентности художника-педагога. В статье рассматривается проблема изучения академической грамоты с помощью изобразительных и новых информационных технологий.

Ключевые слова: новые информационные технологии, педагогическая компетентность, компьютерная грамота.

Annotation. Marchenko A. Use of modern information technologies as way of improvement of formation of professional competence of the artist-teacher. The problem of study of academic deed of arts by graphic and new information technologies is examined in the article.

Key words: new information technologies, pedagogical competence, computer deed.

Постановка проблеми. Система освіти фокусує характер сучасної епохи. Інформаційні, комунікативні, технологічні, соціальні та інші зміни, що відбуваються в світі, пов'язаний з ними динамізм і різноманіття інформації піднімають освіту на якісно новий ступінь і вимагають адекватної системи її організації.

Інтеграція України у європейський та світовий освітній простір, приєднання до Болонського процесу прискорює узгодження напрямів і принципів реформування вітчизняної освіти в умовах розвитку інформаційного суспільства. Згідно з Болонською конвенцією, вперше у світовій історії формується єдиний європейський простір вищої освіти, в якому діяльність національних систем вищої освіти буде відбуватися на основі загальної стратегії, цілей і принципів, єдиних або близьких моделей організації навчально-наукової діяльності, взаємовизначених систем забезпечення якості. Реформування і розвиток вищої школи України, зумовлені орієнтацією на інтеграцію зі світовою спільнотою, привів до зростання вимог до фахової підготовки випускників - якості їх

професійних знань, володіння новими інформаційними технологіями. Формування комп'ютерної грамотності підростаючої генерації покладається на педагога. У зв'язку з цим винятково актуальною стає проблема професійної підготовки студентів вищих педагогічних закладів – майбутніх учителів та викладачів вузів різних рівнів акредитації.

Аналіз досліджень та публікацій. В еру інформаційних технологій відбувається перегляд кардинальних наукових концепцій, що розширює межі пізнання. Ряд дослідників і практиків підкресливали особливу актуальність проблеми вдосконалення і оптимізації системи художньо-професійної підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва. Постає необхідність впровадження якісно-нового навчального процесу, де компетентність майбутнього педагога відіграє значну роль та визначається багатьма аспектами. Дослідженням цього питанням займалися автори: А. П. Акімова, Д. Г. Бутко, Ю. М. Дишлок, В. М. Крицький, Н. В. Кузьміна, Т. Б. Носаченко, Г. С. Полякова, І. П. Підласий, Н. Н. Прушковська, Н. Г. Тимошенко, Т. Г. Панасенко, О. В. Саган.

В останні роки фахівці з мистецьких дисциплін звертають увагу на педагогічний потенціал використання комп'ютерних технологій в системі освіти: Н. Д. Белявіна, В. П. Беспалько, В. Ю. Биков, Б. Г. Болтянський, Ю. В. Горошко, Р. Гуревич, М. Гребенюк, Ю. О. Жук, К. Зусь, І. Н. Зянчурина, І. С. Іваськова, І. Карімов, В. І. Ключко, Т. Колесник, В. Кондратова, О. А. Кузнецова, Ю. І. Машбиць, В. М. Монахова, Н. В. Морзе, А. А. Нефьодова, А. В. Пенькова, Ю. А. Первіна, С. Подолянчук, Г. Попов, Л. М. Преждо, С. А. Ракова, В. Г. Розумовський, Ю. С. Рамський, І. Ф. Следзинський, Є. М. Смирнова, І. О. Теплицький, О. Третяк, В. Шевченко, О. М. Христіанов, Ю. Г. Якусевич та ін.

Проблеми професійного навчання на засадах синтезу мистецтва, науки і техніки висвітлені в дослідженнях Н. Аніщенко, Н. Голоти, Б. Івасева, Т. Козакової, А. Ларькова, О. Миронова.

Мета роботи – показати можливості удосконалення знань з образотворчого мистецтва засобами комп'ютерних технологій.

Отримані результати. Система професійної підготовки у вищих навчальних закладах повинна бути спроможною адаптуватися до умов реального соціально-економічного середовища. Для цього в Україні здійснюється пошук шляхів якісної підготовки майбутніх фахівців в навчальних закладах нового типу, реалізація освіти на засадах синтезу мистецтва, науки і техніки, професійного навчання.

Сучасне світорозуміння, складність завдань, що постають сьогодні перед вищою школою, необхідність трансформації усієї системи освіти актуалізують комплекс питань розробки та впровадження нових освітніх технологій.

Результатом застосування сучасних освітніх технологій, як стверджує О. Селіванова, стає формування та розвиток у студентів здатності бачити те, чого інші не бачать, усвідомлювати побачене через потенційну можливість створення чогось нового, шукати шляхи його творення не заради новизни, а для подолання деструкції.

Інформаційні технології навчання дозволяють більш ефективно організувати пізнавальну діяльність, індивідуалізувати навчальний процес. Комп'ютери й комп'ютерні технології стають не лише інструментальним засобом, що допомагає в навчанні, а й органічно входять у сам процес навчання, створюють нові можливості та якісно інший рівень підготовки спеціаліста.

М. Фіцула виявляє такі напрями використання комп'ютерних засобів: комп'ютер як об'єкт навчання; комп'ютер як засіб навчання; комп'ютер як складова частина управління учбовим процесом; комп'ютер як елемент методики наукових досягнень [2].

Впровадження інформаційних технологій вимагає вирішення таких завдань: інтеграція дисциплін, інформаційна підтримка усього циклу

навчання; інтелектуалізація; структуризація; програмно-методична підтримка; оптимальна інтенсифікація вивчення дисципліни; індивідуалізація навчання; орієнтація не тільки на знання, а й на метазнання. Комплекс сучасних комп'ютерних і телекомунікаційних технологій включає такі варіанти:

- методи самонавчання (друковані матеріали, аудіо- та відеоматеріали, комп'ютерні навчаючі програми, електронні журнали та книги, інтерактивні бази даних);
- методи індивідуалізованого навчання (технології – телефон, голосова пошта, електронна пошта);
- викладання за принципом «один – багатьом» (аудіо- та відео лекції; радіо та телевізійні лекції, електронні лекції (елекції);
- технології електронної комунікації (синхронні та асинхронні аудіо-, аудіографічні, відео- та комп'ютерні конференції) [1].

Сучасна професійна підготовка студента вищого педагогічного навчального закладу обов'язково передбачає ознайомлення його із різноманітними комп'ютерними технологіями обробки графічної інформації: програмами векторної та растрової графіки, програмами редагування та ретушування, програмами верстання, програмами презентацій, програмами двовимірного та тривимірного моделювання, анімаційними програмами та ін. Визначаються такі цілі вивчення графічного редактора:

- виробити в учня стійкі навички роботи в середовищі графічного редактора;
- сформувати уявлення про переваги комп'ютерної обробки малюнків;
- сформувати вміння подумки узгоджувати свої дії перед тим, як розпочати безпосередню комп'ютерну обробку малюнка засобами графічного редактора, тобто сприяти подальшому розвитку алгоритмічних умінь;

- навчити комбінованому використанню вказівок різних типів для модифікування малюнка [1].

Комп'ютер – це лише інструмент втілення творчих задумів. Вже з перших теоретичних і лабораторно-практичних занять студент повинен чітко усвідомити той факт, що якщо він досконало оволодіє комп'ютерними графічними інструментами, у жодному разі не означає, що він автоматично створюватиме високохудожні твори. Можна за допомогою комп'ютера створити виразні тіні і реалістичну перспективу, дібрати гармонійне кольорове поєднання, віднайти оптимальне шрифтове оформлення, застосувати оригінального зорового ефекту тощо. Однак, попри всю обізнаність автора у питанні про те, як виконати за допомогою комп'ютера ту чи іншу операцію над графічним зображенням, його художня робота ризикує залишитися маловиразною. Тому замало володіти комп'ютерною грамотою, треба ще бути професіоналом з питань академічної образотворчої майстерності. Для того, щоб художній витвір дійсно справив враження, у ньому мають бути дотримані закони та правила образотворчої грамоти (лінія, пляма, форма, тон, колір, рівновага, контраст, ритм, центр, симетрія та асиметрія, пропорція, перспектива, освітлення, світло, тінь, рефлекс, фактура, тощо).

З іншого боку, некомпетентність з користування комп'ютерними програмами обмежує можливості виконання творчого задуму. Саме тому ці знання, уміння, навички повинні бути врівноважені. Тож естетична візуальна продукція може бути створена тільки художником, який професійно володіє комп'ютерною грамотою. Всі ділянки художньої роботи над двомірними комп'ютерними зображеннями ґрунтуються на загальнохудожніх знаннях, навичках та на розвинутому художньому смаку.

Зазвичай народження графічного зображення починається з проробки варіантів розміщення його у заданому форматі. Для того щоб вдало і виразно розмістити зображення у заданому форматі, потрібно чуття

композиційної рівноваги. Це чуття поступово відшліфовується у роботах, наприклад, з академічного рисунка, коли необхідно закомпонувати зображення фігури натурника, що виконується олівцем на заданому аркуші паперу; у студіях з живопису просто пензлем наноситься рухливе вогке акварельне зображення. Так само і з роботою, що стосується, наприклад, шрифту, з яким художникові часто доводиться мати справу працюючи за комп'ютером. Сучасний комп'ютер містить у собі багато шрифтів і можливостей комбінацій з ними, але рішення все одно приймає художник, котрий свого часу штудював мистецтво шрифту, вивчав класичні та сучасні шрифти, вимальовуючи їх, тим самим він поступово налаштував око на фіксацію й порівняння найтонших композиційних властивостей літер, відстаней між ними, відстаней між рядками, гармонійне візуальне співвіднесення абзаців тощо. Отже для отримання високопрофесійного продукту необхідним є висока загальнохудожня база академічної підготовки. Навіть коли вводяться готові зображення до художнього твору, то окрім техніки суто операторських дій, таких як сканування, встановлення у формат, заміна позитивного зображення на негатив, отримання дзеркальних відображень, заміна зображення на його контур тощо, — до цієї техніки потрібен ще й професійний художній смак.

Так само і при роботі з кольором. Класичне викладання «кольорознавства» сприяє формуванню станкового живописця, графіка, кераміста та ін., так само сприяє і формуванню бачення кінцевого комп'ютерного продукту. Адже закони кольорових гармоній спрацьовують у всіх візуальних видах художньої творчості. Поняття теплого і холодного кольору, контрасту чи нюансу, гармонії та ін, складають для художника який використовує комп'ютер той самий понятійний апарат, що і для станкового художника. І вже сама технічна специфіка кольороутворення на комп'ютері - те, що кольори на екрані комп'ютера створюються шляхом змішування червоних, синіх та зелених світлових точок, що екранні

кольори та кольори на кінцевому відбитку не співпадають, – це все, і багато іншого, є та сама технічна специфіка. А от у станковому живописі наприклад, олійні фарби при змішуванні поводять себе не так, як акварельні, а мазок темперою чи то гуашшю, щойно покладений на поверхню, після висихання матиме дещо інший відтінок. Усе це технічні тонкощі художньої спеціалізації. Фундаментальні ж закони, які спрацьовують у всіх галузях візуальних мистецтв, є всезагальні. Тож фундаментальна художня підготовка і для комп'ютерного художника являє собою поживну силу, котра уможливило художню творчість на площинній картинній поверхні у даному випадку не за допомогою олівця та пензля, а за допомогою більш складного інструмента — комп'ютера.

Висновки. Проведене дослідження дозволило виявити співвідношення комп'ютерних та образотворчих засобів навчання, використання яких в умовах викладання фахових дисциплін сприяє якісному засвоєнню спеціальних знань, що безпосередньо впливає на процес становлення майбутнього художника-педагога.

Перспективи подальших досліджень. Актуальність проблеми для системи художньо-педагогічної освіти передбачає продовження дослідження та обґрунтування дидактичних основ впровадження комп'ютерних технологій у контексті специфіки професійної підготовки вчителя образотворчого мистецтва.

Література

1. Бочков А. И. Методика преподавания информатики: Учеб. пособие. – Минск: Выш. шк., 1998. – 431 с.
2. Фіцула М. М. Педагогіка: Навчальний посібник для студентів вищих педагогічних закладів освіти. – К.: Вид. центр «Академія». – 2000. – 544с.