

ЗАСВОЄННЯ МЕТОДІВ ОЛІЙНОГО ЖИВОПИСУ ЯК ОСНОВА ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ ХУДОЖНИКА-ПЕДАГОГА

Мішуровський В.В.

Криворізький державний педагогічний університет

Анотація: У статті розглядаються основні етапи оволодіння методами олійного живопису та їх роль у становленні професійної підготовки вчителів образотворчого мистецтва. Простежуються шляхи вдосконалення процесу викладання живопису.

Ключові слова: живопис, художник-педагог, удосконалення навчального процесу.

Аннотация: В статье рассматриваются основные методы обучения масляной живописи, их роль в становлении художника-педагога, а также усовершенствование учебного процесса по методике преподавания дисциплины-живопись.

Ключевые слова: живопись, художник-педагог, совершенствования учебного процесса.

Annotation: The article deals with the main stages of mastering methods of Oil painting and their role in professional training of Fine Arts Teachers. The author describes the ways of improving the process of teaching painting at the Arts Department.

Key words: painting, artist-pedagogue, improving teaching process.

Постановка проблеми. Зміни, що відбуваються в нашій країні і освіті зокрема, потребують подальшого удосконалення професійної підготовки майбутніх художників-педагогів, а це вимагає узагальнення художньо-педагогічного досвіду і його оптимізації з метою розробки сучасної методики викладання образотворчого мистецтва.

Теорія і практика в образотворчому мистецтві виступають як дві нероздільні, взаємодоповнюючі складові, які студент може опанувати тільки одночасно, без розриву. Скільки б чудесних лекцій і хороших книг не засвоїв учень, вони мало що дають без практичної роботи під керівництвом досвідченого художника-педагога. Тільки під час практичної роботи можна кріпити складний цикл теоретичних засад образотворчої грамоти, зокрема-технології олійного живопису. Отже, постає проблема реалізації означених завдань в умовах подальшого скорочення годин практичної роботи.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Теоретико-методологічний аспект живописної грамоти і олійного живопису зокрема знайшов своє відображення в працях Чистякова П.П., Волкова Н.Н., Кримова М.П., Е.Делакруа та інших.

Також цьому питанню присвятили свої дослідження такі автори як Ростовцев М.М, Пузирков В.Г., Беда Г.В, Яшухин А.Н, Алпатов М.В, Зайцев А.С., Микарт А.Л, Унковський А.А, Шегаль Г.М, Шаропов В.В та інші.

Формування цілей статті. Проаналізувати методи та основні теоретичні принципи роботи олійними фарбами як засіб поліпшення фахової підготовки і професійні майстерності майбутнього вчителя-художника. Автор враховує як досвід митців минулого, так і новітні дослідження з цього питання.

Результати дослідження. Методи викладання живопису, його теоретичні засади та творчі досягнення завжди знаходяться в зв'язку з історичним розвитком суспільства, його естетичних та художніх смаків. Практика видатних майстрів пензля направлялась розвитком теорії живопису, дослідженнями інших наук, таких як геометрія, анатомія, хімія, оптика. Багато теоретичних положень було віднайдено в епоху Відродження, Леонардо да Вінчі сформулював закони рефлексного взаємозв'язку та змін предметного кольору в умовах світлоповітряного середовища. Свій знаменитий вислів «Тіні тіл не повинні належати до іншого кольору, окрім кольору тіла, на якому вони лежать», він підкріплював практичною роботою – писав картини локальними кольорами, моделюючи світлотіньову ліпку форми, не застосовуючи в них контрастних холодних і теплих відтінків. Нового розвитку мистецтво живопису досягло в творчості видатного художника Тиціана. В його роботах можна спостерігати сміливе поєднання різнокольорових рефлексів, що повною мірою знайде свій розвиток в творчості художників - імпресіоністів вже в 19 сторіччі.

П.П.Чистяков навчав молодих художників вірно бачити – розуміти об'єктивні закономірності світла і кольору. Важливою умовою його програми було розуміння колориту та положень принципів кольорових відношень. «Дивись два, три кольори разом, не дивись в точку, а поряд, на те що укладаєш – кризь, ніби мимохідь; дивись швидко, дивись уважно» і далі.

«Колорит в композиції є те, що коли дивишся на одну фігуру і бачиш як все співає разом – гармонія барв [1,38]. Подальший розвиток художньої освіти в

Росії, а потім в СРСР продовжив Д. Кардовський, який розробив послідовність та системність учбових задач.

Свій вклад в теорію живопису вніс М. П. Кримов, що розробив теорію загального тону. Кримов рекомендував знаходити світловий камертон за допомогою палаючого сірника. Також він розробив наглядний посібник, складений з десяти етюдів одного мотиву в різних умовах освітлення, де великого значення набуває взаємозв'язок тон-колір. Волков в монографії "Цвет в живописи" [3, 64] підкреслює, що колорит картини залежить від об'єктивного пізнання закономірностей природи та виховання ока художника.

Вивчаючи теоретичний аспект живописної грамоти, необхідно паралельно давати студентам ази практичного застосування знань при роботі в майстерні над учбовою постановкою. Тут можна виділити декілька етапів засвоєння знань під час практичних вправ:

1. Вивчення матеріалів олійного живопису (полотно, ґрунт, фарби, пензлі, палітра і т.д.)
2. Характер та принципи і методи роботи пензлем.
3. Розміщення та змішування фарб на палітрі і їх варіанти.
4. Основні правила розміщення та компоновки зображення на полотні.
Початок роботи – підмальовок.
5. Задачі та методи корпусної прописки і ліплення форми кольором.
6. Різниця методів довготривалої, багат шарової роботи над формою та "а ля прима".
7. Завершення та узагальнення живописної постановки. Метод лесувань.

Найголовніша і найперша умова при вивченні живописної грамоти є засвоєння студентом матеріалів і технологій, які використовуються в живописі. Особливо це стосується олійного живопису, який мало вивчається в художніх школах і який важко засвоїти самостійно. Необхідно знати фарби, їх особливості (криючі, лесувальні), які суміші можна робити, як працювати лесувальними фарбами і як корпусно криючими. Знати полотно та ґрунти, як їх приготувати і яким вимогам вони повинні відповідати. Пензлі і їх види (плоскі,

круглі, щетинні, м'які) та різні розміри і для чого застосовуються. Особливої уваги вимагає робота з палітрою – це лабораторія кожного художника. Основні правила та вимоги по користуванню палітрою: розміщення фарб, їх кількість і порядок, місце для замісів та як їх робити. Викладач повинен показати студентам динаміку руху пензля на палітрі і полотні, пояснити що таке складений мазок, ліплення форми пензлем. Студенти повинні засвоїти в чому полягає відмінність роботи пензлем при лесуваннях, підмальовках і роботи корпусно, для чого призначений мастихін і методи роботи ним. І основне: в технологічному зв'язку немає другорядного і головного – тут все працює на якість і результат, і вимагає великої уваги художника. В однаковій мірі важливо, як буде покладено мазок на полотні і як газетою або ганчіркою цей пензель буде витерто.

Як було зазначено провідною складовою живописної майстерності є сформоване відчуття колориту. П. Чистяков говорив, що необхідно не втратити першого враження. Плануючи розпочати роботу над довготривалою постановкою, свої перші враження треба відтворити в короткочасному етюді до неї, де окрім колоритних пошуків, вирішується і композиція майбутнього твору. Етюди економлять художнику час і сили, зосереджуючи увагу на першочергових завданнях композиції та колориту.

Щоб не травмувати полотно підготовчим малюнком, для якого застосовують вугілля, краще його зробити на картоні, щоб потім перенести на полотно. Підготовчий малюнок не рекомендують сильно завантажувати ліпленням форми, це сковує роботу пензлем. Підмальовок доцільно починати лесувальними фарбами не використовуючи білило. Перенасиченість кольорів знімаємо ганчіркою, слідкуючи, щоб полотно не було перевантажене фарбовим шаром, а дихало. Основним і най тривалішим етапом олійного живопису є прописка – корпусне ліплення форм, об'ємів, плям. Хороші результати дає методика, згідно якої колірні співвідношення основних плям, спочатку замішують на палітрі і лише коли митець погоджується з цими відношеннями,

їх переносять на полотно. При цьому використовують різні за формою та розміром пензлі.

Все це дозволяє мати не забруднений живопис, різний за фактурою та динамікою мазка.

Заміси на палітрі можна робити мастихіном, який не дає змоги ретельно перемішувати фарби. Пензель, набираючи такий заміс, дає складний мазок, в якому будуть переливатися різні відтінки, як теплі так і холодні. Все це збагачує колорит майбутньої роботи. Короткочасні етюди та нетривалі за часом постановки пишуться швидко в один сеанс. Тому корпусна прописка для таких завдань буде основним методичним прийомом на всіх стадіях виконання роботи. Для більш тривалих завдань, після прописки дають час, щоб полотно просохло і лише потім коректують та доповнюють написане. Як правило, для цього використовують лесування прозорими та напівпрозорими фарбами. Під час виконання завдання необхідно постійно звертати увагу на індивідуальні якості натурального матеріалу, давати глибокий аналіз та опрацювання форми, домагатися максимальної виразності і завершеності постановки.

Висновки та перспективи подальших досліджень у даному напрямку.

Як очевидно з розглянутого матеріалу, оволодіти високою майстерністю, студент може лише тоді, коли засвоїть методіку виконання твору в галузі живопису. Принципово необхідно дотримуватися викладеної вище послідовності в роботі. Засвоєння засад технології олійного живопису сприяє формуванню професійних якостей майбутнього фахівця.

Проблема розвитку методіки виконання олійного живопису в наш час, коли ущільнюється програма та зменшуються години, відведенні на навчальні постановки, все гостріше постає перед художньо – педагогічною освітою і потребує подальшого вивчення.

Література

1. Чистяков П.П. письма, записные книжки, воспоминания – М. 1953.
2. Волков Н.Н. Цвет в живописи – М. 1982.
3. Н.П.Кривов Художник – педагог – М из-во АХ СССР, 1960
4. Рисунок, живопись, композиция. Хрестоматия (Ростовцев Н.Н., С.Е. Игнатьев, Е.В. Шорохов) – М. 1989.
5. Пузырьков В.Г. Выполнения домашнего задания. – НАМ. Вып 2.К., 1995.
6. Беда Г.В. Живопись – М. 1986.
7. Зайцев А.С. Советы мастеров – Л.1973.

ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНИХ ПОЧУТТІВ СТАРШОКЛАСНИКІВ ЗАСОБАМИ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

Могілей І. В.,

Криворізький державний педагогічний університет

Анотація. У статті розглядаються шляхи формування естетичних почуттів учнів старшого шкільного віку на уроках мистецтва, викладається зміст дослідницького пошуку щодо результативності виокремлених нами активних форм та методів навчання, надаються результати діагностування рівнів сформованості естетичних почуттів.

Ключові слова. естетичні почуття, синтез мистецтв, активні форми та методи навчання.

Аннотация. Могілей И.В. Пути формирования эстетических чувств старшеклассников средствами синтеза искусства. В статье рассматриваются пути формирования эстетических чувств учащихся старшего школьного возраста на уроках искусства, излагается содержание исследовательского поиска результативности вычленившихся нами активных форм и методов обучения, даются результаты диагностирования уровней сформированности эстетических чувств.

Ключевые слова. эстетические чувства, синтез искусств, активные формы и методы обучения.

Annotation. Mogiley I.V. The ways of formation of scholars' aesthetic feelings using synthesis of arts. The article shows the aesthetic feelings' formation of scholars on art lessons exposes the research maintenance of efficacy of active forms and methods of education which were detached. The article renders the results of diagnostic of levels of aesthetic feelings' formation using synthesis of arts.

Key words. aesthetic feelings, synthesis of arts, active forms and methods of education.

Постановка проблеми. Формування естетичних почуттів є соціально-педагогічною проблемою, зумовленою об'єктивними причинами, суть яких полягає у необхідності підготовки старшокласників до життя, оволодіння сучасним інформативним простором не лише за допомогою знань, але й на основі образного сприйняття світу.

Одним із таких засобів є впровадження синтезу мистецтв, який потребує визначення певних методів, засобів та форм навчання. Цій проблемі присвячені праці Н. О. Дмитрієвої, А. Я. Зіся, М. С. Кагана, А. П. Казіна, А. Ф. Лосєва, В. П. Міхальова, О. П. Рудницької, Г. П. Шевченко, О. П. Щолокової та інших.

Проте водночас існують протиріччя між потребою оволодіння інтегративними знаннями, вміннями, навичками на уроках художньої культури і відсутністю відповідних достатньо обґрунтованих методик. В цьому полягає суть обраної нами проблеми.

Аналіз досліджень та публікацій. У працях Л. І. Гринчук, М. П. Лещенко, Л. М. Масол, Б. М. Неменського, В. О. Сухомлинського відбито зміст різноманітних форм і методів навчання, в яких зазначено особливості

емоційних ситуацій, методів художньо-педагогічної драматургії, ототожнення з художнім образом, емоційного зарядження, співпереживання, драматизації, порівняння, співставлення тощо.

Вчений-педагог В.О.Сухомлинський у книзі «Народження громадянина» писав про значення емоційної ситуації у вихованні культури почуттів, у тому числі й естетичних. Особливість емоційної ситуації полягає у тому, що, виникаючи ненавмисно, випадково, вона включає учнів в таку діяльність, яка вимагає використання морально-естетичних цінностей, що набуваються раніше. В.О.Сухомлинський вважав, що вихованню естетичних почуттів сприяють емоційні ситуації, сутність яких сформулював так:

- бути уважним до внутрішнього світу інших людей;
- добрі почуття втілювати в добрі справи;
- все, що відбувається в світі, торкається і мене [6,110].

В емоційних ситуаціях виявляється мистецтво співпереживання. При цьому слід враховувати, що естетичні почуття – не самоціль, вони повинні реалізовуватися в суспільно корисній діяльності учня, адже почуття трагічного, піднесеного, героїчного знайомі старшокласникам.

До ряду результативних форм і методів в середній загальноосвітній школі також відносять уроки художньої культури, факультативи художнього циклу, мистецтвознавчі гуртки, класні та шкільні лекторії з мистецтва, розповідь, лекцію, бесіду, диспут на етичну тему.

Мета статті. Суть її полягає в організації технологій впровадження методів та форм розвитку естетичних почуттів старшокласників засобами синтезу мистецтв та аналізі результатів діагностування сформованості рівнів естетичних почуттів учнів.

Отримані результати. Ми виходили з того, що в процесі формування естетичних почуттів старшокласників доцільно впровадження таких принципів і методів, як: методи стимулювання художньої діяльності; методи пізнання емоційно-образного змісту твору; творчі методи [1].

Програма дослідно-експериментальної роботи складалася ³

констатувального і формувального експериментів. Всього в дослідженні було задіяно 57 учнів Центрально-міської гімназії. В якості контрольного класу виступав 10-Б (27 учнів), в якості експериментального 10-А (30 учнів).

Наш формувальний експеримент проводився в три етапи. Метою формувального експерименту була перевірка ефективності виокремлених нами форм та методів навчання з метою формування естетичних почуттів учнів на уроках художньої культури.

Перший етап формування естетичних почуттів передбачав забезпечення сукупності педагогічних умов в ході засвоєння систематичних знань та постійного спілкування з творами мистецтва. На першому етапі ми вважали за необхідне створити запас елементарних естетичних вражень і знань за допомогою використання синтезу мистецтв. Запас конкретно-почуттєвих вражень дає можливість до набуття знань.

Другий етап реалізувався паралельно з діагностуванням та врахуванням індивідуальних особливостей старшокласників, коли визначалися і формувалися блоки вмінь щодо оперування набутими знаннями у конкретно-предметній чи інтегративній діяльності. Вони обумовлені сукупністю таких педагогічних умов, як індивідуальний і диференційований підхід до навчально-виховного процесу, розвиток сенсорної культури учнів та комплексний підхід до використання мистецтв на уроках художньої культури.

Третій етап обумовлений використанням творчих завдань на основі порівняння творів, що сприяли широті асоціацій, гнучкості образного мислення, оригінальності естетичних рішень, метафоричності, емоційності, естетичній виразності. Він забезпечується сукупністю педагогічних умов, які сприяють залученню учнів до активно-дієвої позиції та творчої діяльності на уроках художньої культури.

В ході формувального експерименту ми проводили урок у 10-А класі за темою “Імпресіонізм – нове бачення світу”, мета якого – розширити знання про імпресіонізм як напрям мистецтва XIX ст.; розвивати естетичні почуття, оцінне відношення до мистецтва, творчу уяву; зацікавити мистецтвом, виховувати

естетичні почуття, смаки.

Методами проведення уроку були: словесні методи навчання, методи аналізу, синтезу, метод узагальнення [2].

З метою актуалізації опорних знань нами використовувались такі питання:

– Яких видатних французьких художників ви знаєте?

– Назвіть визначні твори французького мистецтва.

– Назвіть видатних композиторів XIX ст. та їх визначні твори.

На уроці вчитель використовував словесні методи, які давали учням можливість познайомитись з первинними джерелами.

Старшокласники дізнались про видатних митців французького мистецтва XIX століття – представників імпресіонізму в живописі, літературі, музиці. Були визначені сутність понять “імпресіонізм” (від франц. *impression* - враження - походить назва цього напрямку в мистецтві), “*пленер*” (живопис на відкритому просторі), “*програмна музика*” (вид інструментальної музики або музичного твору, що має словесну програму та розкриває його зміст), жанри запропонованих полотен художників цього напрямку (пейзаж, жіночий портрет, урбаністичний пейзаж, етюди, літографія, “ню”).

Використання вчителем методу аналізу дало учням можливість з’ясувати сутність художнього методу імпресіоністів, доведеного до логічного завершення у творчості художників Ж. Сера та П. Сіньяка, здійснити художній аналіз музичного твору “Дівчина з волоссям, ніби льон” К. Дебюссі.

Використання методу синтезу дозволило провести паралель з літературним імпресіонізмом, відомим представником якого був П. Верлен; музичним імпресіонізмом – художнім напрямом, що сформувався на зламі століть під впливом символізму і отримав своє втілення у творчості К. Дебюссі.

На уроці була використана наочність: репродукції картин художників-імпресіоністів Е. Дега, К. Моне, К. Піссаро, О. Ренуара, П. Сезана; читання уривку з вірша П. Верлена “Поетичне мистецтво”; слухання прелюдії К. Дебюссі “Дівчина з волоссям, ніби льон” в аудіозаписі.

З метою систематизації знань нами використовувались такі питання:

– Що таке імпресіонізм?

– Назвіть представників імпресіонізму в живописі, літературі та музиці.

– Назвіть характерні риси творчості К. Дебюссі.

Учні отримали домашнє завдання: підібрати вірш, який відповідав би змісту твору К. Дебюссі “Дівчина з волоссям, ніби льон”.

В ході формувального експерименту для успішного формування естетичних почуттів старшокласників ми використовували *творчі завдання*: написати твір-мініатюру на тему «Мое відношення до мистецтва» з використанням літератури, музики, живопису; описати портрет Леонардо да Вінчі “Мона Ліза” (“Джоконда”); скласти вірш до скульптурної групи Мікеланджело “Оплакування Христа”; підібрати вірш, який відповідав би змісту твору Клода Дебюссі “Дівчина з волоссям кольору льону”; підібрати вірш до музичного твору, який відповідав би змісту картини Леонардо да Вінчі “Тайна вечеря”; намалювати ілюстрацію до поеми І. Котляревського «Енеїда»; описати той твір мистецтва епохи Відродження, від зустрічі з яким ви отримали найсильніше враження; описати зустріч з улюбленим твором синтетичного мистецтва, наприклад, кінофільмом А. Тарковського “Дзеркало”; придумати назву кадру з кінофільму А. Тарковського “Дзеркало”; написати твір-мініатюру на тему «Мое ставлення до головного героя Ігната з кінофільму А. Тарковського “Дзеркало”»; написати міні-рецензію на переглянутий кінофільм А. Тарковського “Дзеркало”.

Під час проведення уроків з художньої культури потрібно враховувати, що знайомство з різними видами мистецтва в їх взаємодії значно збагачує і розширює емоційну сферу старшокласника, формує культуру естетичних переживань і співпереживань, залучає до складного світу різноманітних почуттів художників, композиторів, поетів.

Використання комплексу форм, методів і засобів показали свою ефективність, яка підтверджується порівняльним аналізом констатувального і формувального експериментів. Порівняльні дані ми помістили в таблицю:

Порівняння рівнів сформованості естетичних почуттів старшокласників

Рівні	Контрольний експеримент		Формувальний експеримент		Різниця
	Контрольний клас (10-Б)	Експериментальний клас (10-А)	Контрольний клас (10-Б)	Експериментальний клас (10-А)	
Високий	9,65%	14,6%	10,5%	29,2%	14,6%
Середній	21,95%	19,4%	25,3%	38,2%	18,8%
Низький	68,4%	66%	64,2%	32,6%	33,4%

Під час порівняльного аналізу результатів констатувального та формувального експериментів ми виявили позитивну динаміку рівнів сформованості естетичних почуттів старшокласників.

Згідно з таблицею, ми можемо зробити висновок про те, що перед початком експериментальної роботи значну частину складала учні з середнім та низьким рівнем, а високий рівень сформованості естетичних почуттів учнів був досить незначним. Після проведеної нами дослідно-експериментальної роботи низький рівень сформованості естетичних почуттів значно зменшився - на 33,4 %, середній зріс на 18,8%, високий збільшився на 14,6 %.

Формувальний експеримент показав ефективність проведених уроків художньої культури з використанням синтезу мистецтв, моделюючих завдань, вправ та завдань на розвиток тривалості та стійкості естетичних почуттів, асоціативних уявлень, сенсорної культури учнів та оволодіння естетичним досвідом. Все це сприяє розвитку динаміки зменшення низького рівня та підвищення середнього і високого рівнів сформованості естетичних почуттів старшокласників. Дослідно-експериментальна робота по проведенню нами уроків художньої культури при дотриманні сукупності педагогічних умов довела ефективність нашої програми, про що свідчать результати формувального експерименту.

Проведене нами дослідження дозволило зробити такі **висновки**:

1. Формування естетичних почуттів реалізується більш ефективно в умовах систематизації знань та організації певного художнього середовища, яке забезпечує постійне спілкування з творами мистецтва.

2. Формування естетичних почуттів доцільно в умовах систематичного діагностування, організації індивідуального підходу до навчання

старшокласників на уроках художньої культури. При цьому формуються блоки змінь на основі принципу оперування набутими знаннями.

3. Організація задачного підходу на основі застосування методу порівняння творів впливає на розвиток асоціацій, гнучкості образного мислення, метафоричності висловлювання.

4. Упровадження таких активних методів як метод аналізу, актуалізації опорних знань дозволяє залучити учнів до пізнання сучасних форм мислення. Взаємодія активних методів зумовлена створенням системи питань за законами алгоритмів, тобто створюється ієрархія взаємодоповнень знань на основі визначення інформації щодо творчості окремих представників стилю, виокремлення загальних та диференційованих показників творчості кожного митця, виконання творчих завдань у конкретно-предметній діяльності.

Подальший напрямок дослідження полягає у пошуку традиційних і нетрадиційних форм та методів, обґрунтованих у національній педагогіці, включенні їх у контекст взаємодії принципів глобалізації та інтеграції процесу навчання, зумовлених особливостями пристосування до Болонського процесу.

Література

1. Бабанский Ю.К. Рациональная организация учебной деятельности. – М.: Знание, 1981. – 96 с.
2. Лернер И.Я. Дидактические основы методов обучения. – М.: Педагогика, 1981.
3. Масол Л. Концепція загальної мистецької освіти // Мистецтво та освіта. – 2004. - № 1. – С. 2-4.
4. Немский Б.М. Мудрость красоты: О проблемах эстетического воспитания. – М.: Знание, 1981. – 192 с.
5. Рудницька О.П. Педагогіка загальна та мистецька: Навчальний посібник. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – 360 с.
6. Сухомлинский В.А. Рождение гражданина. – К.:Рад. школа, 1985. – 557 с.

ДИДАКТИЧНІ ОСНОВИ ПРОФЕСІЙНОГО РОЗВИТКУ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИКИ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ КЛАСАХ

Назаренко М.П.

Кіровоградський державний педагогічний університет ім. В.Винниченка

Анотація: У статті висвітлено дидактичні принципи та методи інструментально-виконавської підготовки майбутнього вчителя музики, проаналізовано науково-методичний і практичний досвід підготовки студентів мистецьких факультетів в інструментальних класах.

Ключові слова: інструментально-виконавська підготовка вчителя музики, дидактичні принципи інструментального навчання, форми інструментального навчання, методи інструментального навчання.

Анотація: Назаренко М.П. Дидактические основы профессионального развития будущих учителей музыки в инструментально-исполнительских классах. В статье освещены дидактические принципы и

старшокласників на уроках художньої культури. При цьому формуються блоки змінь на основі принципу оперування набутими знаннями.

3. Організація задачного підходу на основі застосування методу порівняння творів впливає на розвиток асоціацій, гнучкості образного мислення, метафоричності висловлювання.

4. Упровадження таких активних методів як метод аналізу, актуалізації опорних знань дозволяє залучити учнів до пізнання сучасних форм мислення. Взаємодія активних методів зумовлена створенням системи питань за законами алгоритмів, тобто створюється ієрархія взаємодоповнень знань на основі визначення інформації щодо творчості окремих представників стилю, виокремлення загальних та диференційованих показників творчості кожного митця, виконання творчих завдань у конкретно-предметній діяльності.

Подальший напрямок дослідження полягає у пошуку традиційних і нетрадиційних форм та методів, обґрунтованих у національній педагогіці, включенні їх у контекст взаємодії принципів глобалізації та інтеграції процесу навчання, зумовлених особливостями пристосування до Болонського процесу.

Література

1. Бабанский Ю.К. Рациональная организация учебной деятельности. – М.: Знание, 1981. – 96 с.
2. Лернер И.Я. Дидактические основы методов обучения. – М.: Педагогика, 1981.
3. Масол Л. Концепція загальної мистецької освіти // Мистецтво та освіта. – 2004. - № 1. – С. 2-4.
4. Немский Б.М. Мудрость красоты: О проблемах эстетического воспитания. – М.: Знание, 1981. – 192 с.
5. Рудницька О.П. Педагогіка загальна та мистецька: Навчальний посібник. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – 360 с.
6. Сухомлинский В.А. Рождение гражданина. – К.:Рад. школа, 1985. – 557 с.

ДИДАКТИЧНІ ОСНОВИ ПРОФЕСІЙНОГО РОЗВИТКУ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИКИ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ КЛАСАХ

Назаренко М.П.

Кіровоградський державний педагогічний університет ім. В.Винниченка

Анотація: У статті висвітлено дидактичні принципи та методи інструментально-виконавської підготовки майбутнього вчителя музики, проаналізовано науково-методичний і практичний досвід підготовки студентів мистецьких факультетів в інструментальних класах.

Ключові слова: інструментально-виконавська підготовка вчителя музики, дидактичні принципи інструментального навчання, форми інструментального навчання, методи інструментального навчання.

Анотація: Назаренко М.П. Дидактические основы профессионального развития будущих учителей музыки в инструментально-исполнительских классах. В статье освещены дидактические принципы и

методи інструментально-виконавської підготовки майбутнього вчителя музики, проаналізовані науково-методический и практический опыт подготовки студентов факультета искусств в инструментальных классах.

Ключевые слова. инструментально-исполнительская подготовка учителя музыки, дидактические принципы инструментального обучения, формы инструментального обучения, методы инструментального обучения.

Annotation: Nazarenko M.P. Didactic bases of professional development of the future teachers the musician in tool - performing classes. The article covers the didactic principles and methods of the instrumental and performing training of the future music teacher, the scientific and methodical and practical experience of the Art Department students' training in the instrumental classes is analyzed here.

Key words. the instrumental and performing training, the didactic principles of the instrumental teaching, the forms of the instrumental teaching, the methods of the instrumental teaching.

Актуальність дослідження. На сучасному етапі розвитку музичної педагогіки ще спостерігається деякий розрив між практичними досягненнями та теоретичними дослідженнями, який полягає в домінуванні емпіричних методів навчання, при якому досвід передається від педагога до студента „з рук в руки”. Узагальнення такого емпіричного досвіду стало основою практичної педагогіки, дидактичні основи якої викладено у працях видатних музикантів (Л.А.Баренбойм, Л.С.Гінзбург, А.Б.Гольденвейзер, А.І.Ямпольський, Г.Г.Нейгауз, К.С.Мострас, Г.М.Коган, С.І.Савшинський, А.П.Щапов) та застосовуються в інструментальних класах вищих музичних навчальних закладів. Специфіка фахової підготовки вчителя музики у вищих педагогічних закладах освіти дещо інша.

Музично-виконавська діяльність вчителя повинна відповідати вимогам загальноосвітньої школи, а його робочий репертуар необхідно систематично поповнювати новими творами, розширюючи рамки програми уроків музики.

В основу фахових виконавських якостей учителя музики покладено органічне поєднання багатьох компонентів: розвиток загальномузичних теоретичних знань та вмінь; розвиток практичних навичок гри на інструменті; формування культури звука й техніки виконання; вміння сприймати музику через пізнання її суті та змісту й подальше втілення цього змісту в конкретному звучанні.

Крім того, вчителю необхідно враховувати психолого-педагогічні особливості своєї діяльності: вміти не просто виконувати музичний твір, а „подавати” музичний матеріал учнівській аудиторії, адаптувати його для

сприйняття дітьми; вміти спілкуватися з класом, враховуючи вікові особливості та індивідуальні здібності дітей; вміти добирати та систематизувати інструментальні твори для класної та позакласної роботи з урахуванням вікових особливостей дітей; вміти ставити педагогічні завдання і виконувати їх засобом музичного мистецтва; вміти аналізувати педагогічні ситуації, що складаються на уроках музики та на заняттях шкільних музичних колективів (аналіз власних дій та дій учнів); володіти навичками педагогічної імпровізації.

Постановка проблеми. Вузька виконавська спрямованість навчання студентів педагогічного університету в інструментальних класах не може сприяти вирішенню загальнопедагогічних завдань. Майстерно володіти інструментом зовсім не означає бути хорошим учителем. Аналізуючи чинну систему інструментально-виконавської підготовки сучасного вчителя музики, ми визначили деякі недоліки у системі його фахової підготовки в педагогічному вузі, які суттєво впливають на професійний розвиток студентів. Мало уваги приділяється розвитку творчих навичок (добір музики на слух, створення нескладних супроводів до пісенного репертуару та хореографічних композицій, перекладення та аранжування інструментального матеріалу, імпровізація).

Розробленість проблеми. Підготовка студентів в інструментально-виконавських класах є складовим компонентом системи професійного навчання майбутнього вчителя музики у вищому педагогічному закладі освіти. Її зміст, функції, основні закономірності та принципи побудови вже досліджувались вітчизняними вченими. Окремі аспекти цього виду фахової діяльності знайшли відображення у спеціальних публікаціях О.Апраксіної, Л.Арчажникової, А.Бутник, Р.Верхолаз, Л.Гончаренко, Л.Гусейінової, Д.Кабалевського, Т.Карнаухової, М.Корецького, О.Ляшенко, А.Назарова, О.Олексюк, Г.Падалки, О.Рудницької, З.Румянцевої, Г.Ципіна, О.Щолокової. Методичні основи виконавської підготовки студентів-піаністів у спеціальних музичних навчальних закладах викладено у працях Л.Баренбойма, Г.Нейгауза, С.Савшинського, А.Щапова та ін.

Мета і завдання даної статті: спираючись на науково-методичний і практичний досвід підготовки студентів музичних факультетів та відділень в інструментальних класах, теоретично обґрунтувати дидактичні основи професійного розвитку майбутніх учителів музики на заняттях з інструментально-виконавських дисциплін.

Викладачам вищої школи, які займаються фаховою підготовкою вчителів музики, необхідно пам'ятати, що педагогічна діяльність тільки тоді буде відповідати вимогам часу, коли буде випереджувати запити практики, а не засвоювати пройдені етапи. Значення теорії для педагогіки визначив у свій час К.Д.Ушинський. Він писав: „Одна педагогічна практика без теорії – те ж саме, що й знахарство в медицині” [6, 24]. На жаль про це часто забувають викладачі музично-виконавських дисциплін педагогічних вузів, які основний акцент у своїй роботі роблять на розвитку технічних якостей студентів, залишаючи осторонь розвиток їх музичного мислення. Ми маємо на увазі не лише загальний музичний розвиток студентів, а й підвищення їх професійно-педагогічного рівня.

Важливу роль у даному процесі відіграють: організація навчального процесу, зміст, форми та методи навчання. На думку Л.А.Баренбойма, взаємозв'язок між засвоєнням теоретичних знань і виконавських навичок, з одного боку, та музичним розвитком учня, з іншого, не такий простий, як це здається багатьом педагогам. Навчання може йти поряд з розвитком, і не впливати суттєво на нього. Це відбувається за наступних обставин:

1. Студенти, що навчаються музичному виконавству, у своїй повсякденній практиці мають справу з обмеженою кількістю творів, опановують мінімальний за обсягом навчально-педагогічний репертуар.

2. Урок у виконавському класі, який по суті трансформувався у тренування професійно-ігрових якостей, значно збіднюється за змістом; поповнення фонду знань теоретичного та узагальнюючого характеру відбувається у студентів-інструменталістів повільно та неефективно; питома вага пізнавальної сторони навчання досить невисока.

3. Викладання у більшості випадків носить авторитарний характер та орієнтоване на копіювання інтерпретаторських зразків викладача, що негативно впливає на розвиток самостійності, творчої активності та ініціативи студента.

4. Вміння й навички, що формуються в процесі гри на музичному інструменті, є обмеженими по діапазону дії, недостатньо широкими та універсальними (у своїй практичній виконавській діяльності переважна більшість студентів бояться вийти за межі вузького репертуару, відпрацьованого з педагогом у класі).

Ми вказали на типові недоліки, що існують у практиці інструментально-виконавської підготовки студентів музичних факультетів та відділень вищих педагогічних закладів освіти. Обмежені масштаби навчального матеріалу (який необхідно довести до досконалого виконання на заліку чи екзамені), занижена пізнавальна активність більшості студентів, вузька спеціалізація вмінь та навичок у виконавському класі – усе це негативно впливає на загальний музичний розвиток студента-музиканта. Формування вузьких професійно-виконавських умінь і навичок повинно бути не самоціллю, а засобом вирішення музично-педагогічних завдань.

Загальний музичний розвиток – це багатогранний, діалектично складний процес. Один з його аспектів пов'язаний з розвитком комплексу спеціальних здібностей: музичного слуху, чуття ритму, музичної пам'яті (ці питання науково обґрунтовані в роботах Г.М.Ціпіна). Не менш важливим є формування професійного мислення та художньої свідомості майбутніх учителів. Ці професійні якості можна розвивати в інструментально-виконавських класах, дотримуючись дидактичних принципів, які сприяють кращому засвоєнню знань та розумовому розвитку студентів. До принципів, що вже стали традиційними у вітчизняній педагогіці (систематичність та послідовність навчання, свідоме засвоєння знань, доступність навчання, наочність) додамо ще принцип індивідуального підходу та принцип активності, а також розглянемо ці принципи загальної педагогіки в аспекті музичного навчання.

Принцип систематичності та послідовності навчання базується на тому, що не можна опанувати предмет навчання, якщо вивчати його уривчасто і нерегулярно. Заняття повинні відвідуватись систематично, відповідно до логіки розвитку предмета. Це те спільне, що пов'язує музичну педагогіку з іншими видами навчання. Послідовність та систематичність у застосуванні спеціальних методів має важливе значення у формуванні музичних знань, умінь і навичок, а також розвитку музичних здібностей та естетичного смаку студентів. Цей дидактичний принцип містить такі вимоги, як поєднання незнайомого матеріалу із знайомим, нового репертуару з вивченим раніше, викладення від простого до складного, від легкого до важкого, з знаходженням причинно-наслідкового зв'язку та проведенням необхідних узагальнень. Суть цього принципу полягає в тому, щоб засвоєння кожної галузі знань послідовно поглиблювалась і розширювалась. При цьому також систематично накопичується та збагачується фонд виконавських умінь і навичок.

Характерною особливістю музичного навчання є необхідність в систематичних і тривалих домашніх заняттях. В музичній навчальній практиці вони необхідні для формування музичного образу та виховання виконавських засобів його втілення.

Принцип систематичності та послідовності навчання пов'язаний також з правильним плануванням роботи із студентами (правильний добір репертуару у відповідності до індивідуальних особливостей студента, збалансоване співвідношення навчально-педагогічного та художнього матеріалу).

Принцип свідомого засвоєння знань в музичній педагогіці є антиподом авторитарних методів викладання („грай так“), копіювання гри педагога, а також бездумного тренажу по формулі „чим більше, тим краще“. Принцип свідомого навчання вимагає від студента вміння самостійно здійснити музично-теоретичний та виконавський аналіз твору (розібратися в темпі, тональності, апікатурі, штрихах, використанні педалі та іншій фортепіанній термінології, в структурі, фактурі й змісті твору. Застосування цього принципу пов'язане з рівнем музичного та загального розвитку студента, його потенційними та

віковими особливостями. Свідоме засвоєння твору – це не тільки вміння здійснити формальний аналіз твору, а й уміння створити його слуховий образ, а також вміння грати виразно й образно з розумінням стилю та застосуванням відповідних штрихів, педалі, аплікатури.

Свідоме виконання повинно спиратися на слуховий самоконтроль, самоаналіз виконання, що слугує основою для розвитку самостійності в роботі. Поступово в студента формується власний підхід до вивчення твору, індивідуальний метод організації роботи і в результаті – самостійність мислення й інтерпретації. І тут важливо не звести заняття до суцільних роздумів про дрібні деталі виконавського процесу чи структури твору. Треба визначити межу між двома крайностями, пам'ятаючи, що розсудливість в музичному навчанні й виконанні значно знижує гостроту емоційного переживання, яке складає основу музичного виконавства. Питома вага музикування повинна бути набагато вища ніж розмови про музику.

Принцип міцного засвоєння знань в музичній педагогіці – це послідовне накопичення знань та вмінь до такого рівня, щоб вони стали надбанням студента і склали власний фонд виконавських прийомів і розумової діяльності. Цей принцип потребує детального відпрацювання кожного твору та основних виконавських навичок, належної підготовки до концертного чи екзаменаційного виступу, на противагу тому, коли твір поспіхом вивчається для звітності, а навички не відпрацьовуються належним чином. Стійке засвоєння знань неможливе без розвитку загальної та музичної пам'яті (запам'ятовування, розпізнавання, відтворення), а також готовності пам'яті (вміння використовувати накопичений досвід у нових умовах).

Принцип доступності навчання пов'язаний з необхідністю враховувати вікові особливості студентів, їх довузівську підготовку. Музичний розвиток відрізняється від загального тим, що він не так чітко пов'язаний з віковими нормами. Інколи молодші школярі можуть опанувати і на високому рівні виконати складні музичні твори (йдеться про інструментальні твори, бо вокальна техніка безпосередньо залежить від вікових фізіологічних

особливостей). В музичному навчанні доступність пов'язана не так з віком, як з індивідуальними особливостями учня (студента) – рівнем музичного обдарування, загальним та музичним розвитком, здатністю до засвоєння.

Доступність навчання потребує врахування таких сторін психіки, як необхідність завершення певних її циклів. В музичній педагогіці це той індивідуально необхідний час, який потрібен для вивчення того чи іншого твору, його „дозрівання”. Цей принцип, як і інші, потребує гнучких та ефективних методів викладання. Цікавою є думка американського психолога Дж. Брунера про те, що основи кожної дисципліни в певній формі можна викладати в лобому віці. Йдеться про вибір методів викладання, адресованих кожному учневі індивідуально, що роблять доступним для нього матеріал різного ступеню складності.

Принцип наочності навчання стає найбільш ефективним, коли він базується на діалектичному законі пізнання: від живого споглядання до абстрактного мислення і від нього до практики. А.Н.Леонтьєв довів психологічну суть наочності у навчанні, вказав, що вона слугує зовнішньою опорою внутрішніх дій, що здійснюються учнем під керівництвом учителя в процесі засвоєння знань [4, 17].

В музичній педагогіці застосовуються два основних види наочності: показ (ілюстрування) та пояснення. Мета показу – створення уяви про художній образ в одному з концертних виконавських варіантів. Відрізняють педагогічний та виконавський показ. Від художнього виконання (виконавського показу) педагогічний відрізняється тим, що він супроводжується аналізом ігрових прийомів та визначенням способів їх опанування. Без пояснення та обговорення важливих сторін виконання показ буде малоефективним і зведеться до простого наслідування гри педагога.

Принцип індивідуального підходу слід поставити в музичній педагогіці на перше місце. Він пов'язаний із завданням максимально розвинути здібності та творчу індивідуальність кожного студента. Оскільки заняття з музичного інструменту (основного чи додаткового) проводяться в індивідуальній формі,

це дає можливість ефективно впливати на музичний розвиток студента. Психологічна суть індивідуального підходу полягає у здатності зрозуміти стиль мислення студента, у правильному використанні його інтересів та задатків. Це допомагає застосовувати ефективні прийоми впливу та активні методи навчання.

Складовою частиною індивідуального підходу є об'єктивний аналіз досягнень та недоліків студента, а також наявність педагогічного такту. Об'єктивний підхід запобігає зайвому оптимізму та песимізму, захвалюванню чи надмірній вимогливості. Педагогічний такт дозволяє впливати на учня непомітно, правильно дозувати заохочення та вказування на помилки, не ображаючи при цьому людську гідність студента.

Принцип активності – це визнання провідної ролі педагога в музичному розвитку та активній діяльності учня. Активність студентів може виявлятися на різних рівнях. Багатогодинні механічні вправи – це один з видів активної навчальної діяльності але не найпродуктивніший. Вища форма активності – це напружена розумова діяльність та активне емоційне ставлення до виконання її навчання в цілому.

Застосування принципу активності пов'язане з методикою навчання. Вона повинна бути спрямована не тільки на роботу пам'яті та багатогодинні вправи, а головним чином на підвищення інтересу до занять, підтримання високого емоційного тону в роботі, спонукання до напруженої розумової діяльності. Оскільки принцип активності впливає із завдання досягти максимальних результатів в музичному розвитку, він передбачає застосування в якості головного методичного прийому розв'язання завдань високого рівня складності (як у доборі репертуару, так і у виконанні художньо-технічних вимог викладача). Навчання на високому рівні труднощів завжди активізує студента.

Усі вищезгадані дидактичні принципи у педагогічному процесі взаємопов'язані. Зазначимо, що в музичній педагогіці небезпечним є формальне їх застосування. Творче ж застосування дидактичних принципів, гнучкість

методів та різноманітне використання виконавського репертуару забезпечують оптимальний результат в музичному розвитку студента.

Принципи розвиткового навчання у фортепіанному класі науково обґрунтував у своїх працях Г.М.Ципін. В музиці, як і в інших галузях, розвитку поза навчанням бути не може. В кожній професії людина розвивається, навчаючись. Яким же чином побудувати процес фахового навчання, щоб він був максимально перспективним для студента? Коли йдеться про педагогіку в мистецькій сфері, то високий чи низький коефіцієнт навчання знаходиться у прямій залежності як від особистості викладача (його індивідуальних рис, професіоналізму, духовного складу), так і від системи музично-дидактичних принципів.

Назвемо чотири основних *музично-дидактичних принципів*, застосування яких допомагає створити стійкий фундамент розвиткового навчання у виконавських класах:

1. Збільшення обсягу навчально-педагогічного матеріалу, розширення репертуарних меж за рахунок збільшення вивчених музичних творів та художньо-стильових явищ, що дозволить збагатити професійну свідомість і музично-інтелектуальний досвід студента.

2. Прискорення темпів проходження певної частини навчального матеріалу, установка на опанування необхідних виконавських умінь і навичок в короткий термін. Реалізація цього принципу неможлива без виконання першого, а також пов'язана зі швидким надходженням різної інформації в музично-педагогічний процес та розширенням професійного світогляду студентів.

3. Третій принцип безпосередньо стосується змісту уроку у виконавському класі, а також способу його проведення. Це – збільшення обсягу теоретичних знань у галузі музичного виконавства, тобто використання на уроці якомога більшої кількості музично-теоретичної та музично-історичної інформації; збагачення свідомості студента розгорнутими системами уявлень та понять, пов'язаних з конкретним репертуаром.

4. Четвертий принцип передбачає необхідність такої роботи з матеріалом, яка стимулює самостійність, творчу ініціативу та розумову діяльність студента [8, 143-144].

Практична реалізація цих принципів залежить від змісту навчання, видів та форм роботи в індивідуальному класі, методів та способів викладання. Важливим фактором розвитку професійного мислення музиканта є *читання музики з листа*. Це форма діяльності, що відкриває сприятливі можливості для всебічного та широкого ознайомлення з музичною літературою різних авторів, художніх стилів, історичних епох. Читання музики з листа за фортепіано дозволяє ознайомитись не тільки з широким спектром фортепіанних творів, а й оперними клавірами, перекладеннями симфонічних, камерно-інструментальних та вокально-хорових опусів. Інакше кажучи, читання з листа – це постійна та швидка зміна нових музичних вражень і відкриттів, інтенсивний потік різнопланової музичної інформації. Цей процес також має і яскраве емоційне забарвлення, коли виконавець цілком потрапляє у володіння музики, поглинаючи її суть. Він сприятливо впливає на процес художньо-образного та музичного мислення, насичує виконавця специфічною енергією. Читання з листа – це складний психологічний процес, спрямований на засвоєння максимальної кількості інформації за мінімальний проміжок часу.

Одним з методів реалізації принципів розвивального навчання є *ескізне вивчення музичного твору*. Суть методу полягає в опануванні матеріалу, не доводячи його до високого ступеню концертно-виконавської завершеності. Заключний етап такої роботи настає, коли музикант в цілому охоплює образно-поетичний замисел твору, отримує художньо-достовірну уяву про нього і як виконавець спроможний втілити цей замисел у грі на інструменті.

Визначаючи ескізну роботу над твором як особливу форму навчальної діяльності, можемо сказати, що вона є проміжним ланцюгом між читанням з листа та досконалим засвоєнням твору. Скорочуючи термін роботи над твором, ескізна форма занять веде до значного збільшення кількості репертуарних творів, до підвищення темпів роботи над навчальним репертуаром, до

інтенсивного руху студента вперед. Від читання з листа цей вид роботи відрізняється більш серйозним та ґрунтовним вивченням твору. Студент глибше пізнає інтонаційно-виразну сутність твору, його конструктивно-композиційні особливості та емоційно-образний зміст. Музичне мислення студента, що працює в ескізній манері, захоплене складною аналітично-синтетичною діяльністю. Таким чином, створення виконавських „ескізів” – найбільш результативний спосіб загального музичного розвитку студента, при якому розширюється художній світогляд, збагачується музично-слуховий досвід, формуються основи професійного мислення.

Один з центральних принципів розвиткового навчання в галузі музики передбачає застосування більш різноманітної теоретичної інформації в процесі занять музичним виконавством, тобто певної *інтелектуалізації* цих занять. Для формування інтелекту та збагачення художньо-розумового потенціалу студентів максимально ефективним є *метод словесного впливу*. Що несе в собі слово педагога? Для учня це одне з головних джерел професійної інформації. Засобом слова (за І.П.Павловим „сигналу сигналів”) педагог може інтенсифікувати розумову діяльність свого учня, сформувати у надрах його мислення необхідні системи теоретичних абстракцій. Процес навчання (повідомлення вчителем та засвоєння учнем знань та понять) може розвиватися повноцінно лише тоді, коли постійно і систематично відбувається словесний вплив першого на другого.

Зразки таких занять можна знайти у педагогічній діяльності видатних музикантів минулого А.Б.Гольденвейзера, І.Г.Гофмана, Г.Г.Нейгауза, Л.В.Ніколаєва, А.Г.Рубінштейна, Н.Г.Рубінштейна, В.І.Сафонова та ін.

Узагальнивши педагогічний досвід видатних піаністів минулого, Г.М.Ципін дає кілька методичних рекомендацій у зв'язку з проведенням уроку у виконавському класі:

1. Надаючи учневі ту чи іншу інформацію, необхідно диференціювати її за ступенем складності, відділяючи більш суттєве від менш суттєвого. Чим менше розвинений в музичному розумінні учень, тим більше музично-теоретичних та

музично-історичних знань він повинен засвоїти на уроці, тим більш чітко, логічно і систематично педагогу потрібно спланувати сам процес передачі знань. Не слід робити занадто багато зауважень, щоб учень не забув найголовнішого.

2. Словесний вплив на учня під час занять музичним виконавством повинен бути орієнтованим на широкі та змістовні узагальнення. Враховуючи досвід видатних майстрів музично-інструментальної педагогіки, проблема інтелектуалізації навчання гри на інструменті розв'язується лише у тому випадку, коли викладач послідовно веде учня від окремого до загального, від конкретного до абстрактного. Все, що піддається синтезу та узагальненню на матеріалі вивчених у класі творів (однорідні явища, з якими стикається учень у практичній діяльності) повинно узагальнюватися педагогом, ніби вноситися за рамки тої чи іншої навчальної ситуації. Лише при такому підході складаються сприятливі умови для розвитку професійного мислення учня, формується його здатність до осягнення фундаментальних закономірностей музичного мистецтва.

3. Ступінь ускладнення музично-теоретичної інформації, що отримується на заняттях у виконавському класі, повинна змінюватися у відповідності до вікових та професійно-інтелектуальних можливостей учня. Але досвід відомих педагогів показав, що треба постійно збільшувати навантаження на мислення учня, що робить процес навчання більш інтенсивним. Сучасні педагогічні психологи вважають, що краще „перевантажити” мозок учня, ніж „недовантажити” його. Недовантажити мозок означає привчити учня до обмеженості мислення, до звички мислити шаблонно, відмовлятися від усього нового та творчого. Але не слід зловживати і перевантаженням учня.

4. Займаючись історико-теоретичною проблематикою у виконавському класі, викладач не повинен переступати межу, за якою втрачається живе відчуття музики. Аналіз звукового матеріалу повинен бути художньо-змістовним. Особливо важливе делікатне ставлення до аналітичного методу для тих, хто безпосередньо займається інтерпретацією музики: невміле, формальне

маніпулювання музичним матеріалом легко може знебарвити музичне полотно, емоційно збіднити його постичну концепцію. Тут виникає вимога до педагога формулювати свої думки виразною, образною літературною мовою. Все сказане педагогом принесе користь учневі лише тоді, коли торкнеться його художньої уяви [8, 165-167].

Висновки. Отже, у даній роботі ми розглянули дидактичні основи фахової підготовки майбутніх учителів музики. Використання накопиченого в даній галузі науково-методичного та практичного досвіду, а також дотримання основних дидактичних принципів навчання в інструментально-виконавських класах допоможе оптимізувати процес підготовки студентів до практичної діяльності в загальноосвітній школі.

Література

1. Арчажникова Л.Г. Профессия – учитель музыки: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1984.
2. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Л., 1969.
3. Готсдинер А.Д. Дидактические основы музыкального развития учащихся (К проблеме обучения и развития в музыкальной педагогике) // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 2: Сб. статей / Ред.-сост. В.И. Руденко. – М.: Музыка, 1980. – С. 10-28.
4. Леонтьев А.Н. Психологические вопросы сознательности учения. – Известия АНП РСФСР. Вып. 7. – М., 1947.
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1982.
6. Ушинский К.Д. Собр. соч., т. 2. – М.-Л., 1948.
7. Щанов А.П. Фортепианная педагогика. – М., 1960.
8. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано: Учеб. пособие для студентов

РОЗВИТОК ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН В КОНТЕКСТІ МОДЕРНІЗАЦІЇ СУЧАСНОЇ ОСВІТИ

Нечаєва Л.В.

Південноукраїнський державний педагогічний університет ім. К.Д. Ушинського

Анотація. У статті розглядаються питання модернізації професійної підготовки майбутніх вчителів мистецьких дисциплін. Певної уваги автор надає значущості опанування мистецтвом як концептуального базису розвитку їх художнього мислення.

Ключові слова. модернізація освіти, професіоналізм вчителя мистецьких дисциплін, художнє мислення.

Анотация. Нечаева Л.В. Развитие профессионализма будущих преподавателей художественных дисциплин в контексте модернизации современного образования. В статье рассматриваются вопросы модернизации профессиональной подготовки будущих учителей художественных дисциплин. Определенное внимание автор уделяет значимости овладения искусством как концептуальным базисом развития их художественного мышления.

Ключевые слова. модернизация образования, профессионализм учителя художественных дисциплин, художественное мышление.