

**КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД ВИЩОЇ ОСВІТИ  
«БАРСЬКИЙ ГУМАНІТАРНО-ПЕДАГОГІЧНИЙ КОЛЕДЖ  
ІМЕНІ МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО»**

**Ірина Дікун  
Алла Михалюк  
Оксана Коцурак**

**ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-КОМУНІКАТИВНИХ УМІНЬ  
МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА  
У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ  
ПІДГОТОВКИ**

**Навчально-методичний посібник**

**Бар 2021**

**УДК 378.011.3-051:785]:005.963.5(072)**

**Формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі інструментально-виконавської підготовки: навчально-методичний посібник / І Дікун, А. Михалюк, О. Коцурак. Бар: КЗВО «Барський гуманітарно-педагогічний коледж імені Михайла Грушевського», 2021. 129 с.**

**Рецензенти:**

**Завадська Т. М.** – кандидат педагогічних наук, професор кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова;

**Мар'євич Н. К.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецьких дисциплін КЗВО «Барський гуманітарно-педагогічний коледж імені Михайла Грушевського».

У навчально-методичному посібнику висвітлено науково-теоретичні основи та організаційно-методичні засади формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі інструментально-виконавської підготовки; розкрито культурно-освітню значущість української фортепіанної музики, її навчально-виховний потенціал в контексті формування означеного феномена у майбутніх фахівців; представлено зразки фортепіанних творів вітчизняних композиторів.

Видання адресоване студентам та викладачам закладів вищої музично-педагогічної освіти, а також широкому колу фахівців художньо-педагогічного профілю.

Рекомендовано до друку Вченою радою  
КЗВО «Барський гуманітарно-педагогічний коледж  
імені Михайла Грушевського»  
(протокол № 5 від 21 грудня 2020 р.)

# ЗМІСТ

<b>Передмова</b>	<b>4</b>
<b><i>Розділ 1. Теоретичні основи формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва</i></b> .....	<b>7</b>
1.1. Поняття «художня комунікація»: науковий дискурс .....	7
1.2. Формування художньо-комунікативних умінь як педагогічна проблема.....	20
1.3. Особливості інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва .....	27
<b><i>Розділ 2. Методичні засади формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва</i></b> .....	<b>38</b>
2.1. Культурно-освітня значущість української фортепіанної музики .....	38
2.2. Методичні рекомендації щодо формування художньо-комунікативних умінь студентів .....	56
<b>Список використаних джерел</b> .....	<b>61</b>
<b><i>Музичний додаток</i></b> .....	<b>69</b>
Словник основних термінів і понять .....	69
Відомості про композиторів, виконавські рекомендації .....	73
Фортепіанні твори сучасних українських композиторів .....	85

## ПЕРЕДМОВА

Сучасний етап розвитку мистецької освіти передбачає реалізацію завдань становлення особистості як носія культури і духовності, транслятора світових та національних художніх цінностей, спроможної приймати культурну різноманітність, консенсусну або соціальну раціональність, здатної вступати в невербальний діалог з різними культурами минулого і сучасності, спілкуватися через мистецтво та з мистецтвом, що відображає загальнокультурну компетентність. У Концепції «Нова українська школа» (2016) зазначається, що вчитель повинен сформувати в дитини здатність розуміти твори мистецтва, розвивати власні естетичні смаки, самостійно виражати ідеї, досвід та почуття прекрасного.

У світлі цих положень актуалізується питання дослідження комунікативних процесів у площині мистецької освіти, формування художньої-комунікативних умінь як умови розвитку потенційних творчих можливостей особистості, самовираження та самоствердження в процесі художнього полісуб'єктного спілкування з творами мистецтва.

Комунікація людини з мистецтвом та через мистецтво забезпечує передачу та усвідомлення найважливіших загальнокультурних цінностей. Українське фортепіанне мистецтво як складова національної культури, різновид музичного та специфічна форма інструментального мистецтва є універсальним засобом виховного, розвивального впливу на становлення творчої особистості, неординарної індивідуальності майбутніх фахівців у процесі опанування творами української фортепіанної музики, розуміння і осягнення смислу їх художнього навантаження, ідентифікацію власного «Я» та самовираження у виконавській інтерпретації.

Відтак, процесуальний аспект художньої комунікації майбутнього педагога-музиканта з творами українського фортепіанного мистецтва в процесі інструментально-виконавської підготовки актуалізує питання сформованості художньо-комунікативних умінь, які з одного боку забезпечують професійне

становлення майбутнього вчителя музичного мистецтва, а з іншого – ведуть до ціннісного вибору та духовного зростання особистості.

Коло тем, що розглядаються у посібнику, охоплює теоретичні аспекти формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва в контексті визначення сутності понять «комунікація», «взаємодія», «художнє спілкування». Відзначено, що сучасна мистецька освіта зосереджує увагу на особливому виді комунікації – художньому – зі специфічною формою взаємодії її учасників.

Специфіка музичного мистецтва виявляє потужний художньо-комунікативний потенціал завдяки незвичайності, унікальності, високому ступеню узагальненості музичної мови. Комунікативність української фортепіанної спадщини вирізняється емоційно-почуттєвим характером, кордоцентричністю, поетично-пісенним спрямуванням, що відповідає менталітету та психології українського народу і робить художню інформацію, інтонаційно «закодовану» у фортепіанних творах, доступною і зрозумілою, емоційно близькою і привабливою для спілкування.

Пропоновані у посібнику до розгляду історичні аспекти розвитку української фортепіанної музики допоможуть майбутнім фахівцям краще зрозуміти культурно-освітню значущість українського фортепіанного мистецтва, розуміння змісту художніх творів, сприймання в контексті історії, соціальної реальності, громадської думки та їх подальшого використання у художньо-творчій, музично-виконавській та музично-педагогічній діяльності.

Уміщені методичні рекомендації висвітлюють концептуальні положення, методи та прийоми роботи зі студентами щодо формування художньо-комунікативних умінь майбутніх педагогів-музикантів в процесі опанування фортепіанних творів українських композиторів, що сприятиме розвитку творчої самостійності, віддзеркаленню оригінального інтерпретаційного мислення студента-виконавця, прояву його національного характеру та забезпечить професійно-художнє коригування власної виконавської діяльності.

Даний навчально-методичний посібник слугуватиме як теоретичним, так і практичним доповненням курсу «Основний музичний інструмент (фортепіано)», адже у його змісті представлено орієнтований педагогічний репертуар творів української фортепіанної музики, короткі відомості про авторів-композиторів та надано виконавські вказівки, а також уміщено словник основних музичних термінів та понять.

Автори сподіваються, що знайомство із запропонованим посібником допоможе студентам успішно опанувати основами національно-культурних мистецьких традицій у своїй виконавській діяльності, а викладачам надасть освітні орієнтири щодо формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва. А для поціновувачів українського фортепіанного мистецтва дане видання стане гідною окрасою їх творчих надбань.

## Розділ 1.

### Теоретичні основи формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва

#### 1.1. Поняття «художня комунікація»: науковий дискурс

Важливою функцією мистецької навчальної діяльності є комунікативна, завдяки якій здобувачі освіти отримують можливість художнього полісуб'єктного спілкування<sup>1</sup>. Відтак, в мистецькій освіті важливим питанням стає формування художньо-комунікативних умінь, пов'язаних із процесуальним аспектом спілкування особистості з мистецтвом, розумінням смислу художнього твору, особистісного ставлення до мистецтва, що веде до ціннісного вибору, а через нього й до духовного зростання людини.

Художньо-комунікативні уміння формуються на різних рівнях художньої комунікації з творами мистецтва, тому у розкритті сутності художньо-комунікативних умінь доцільно визначити зміст поняття «художня комунікація» у науковій літературі.

Відповідно до загальноприйнятого тлумачення, етимологія слова «комунікація» пов'язана з латинським *communicatio*, що у перекладі означає «повідомлення, передача», тобто спілкування, що ґрунтується на порозумінні.

У науковій літературі термін «комунікація» з'явився на початку ХХ століття в працях американського соціолога С. Кулі, який розглядав цей феномен, як засіб спілкування між людьми, передачу в просторі та часі «всіх символів розуму». У сучасній філософії підкреслюється, що комунікація є станом людського буття та способом людського існування, який виступає основою соціального процесу, де відбувається перетворення світу, зміна якості існування. «Комунікація є настільки ж стратегічно важливою для суспільства, як і решта його складових, що мають матеріальний характер»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). К. : Освіта України, 2008. С. 18.

<sup>2</sup> Почепцов Г. Г. Теория коммуникации. К. : Ваклер, 2001. С. 649.

Узагальнюючи сутнісні властивості комунікаційних процесів, Ф. Шарков розглядає комунікацію як: засіб зв'язку будь-яких об'єктів матеріального та духовного світу; спілкування, у процесі якого люди обмінюються інформацією; масовий обмін інформацією з метою впливу на суспільство та його складові частини<sup>3</sup>.

На думку науковців (М. Бахтін, В. Іванов, С. Кримський, М. Мокляк, В. Табачковський), комунікація перманентно має діяльнісний, діалогічний характер. Ці ж риси притаманні і спілкуванню. Однак М. Каган визначає головні відмінності термінів «комунікація» і «спілкування» таким чином: спілкування має і практичний, і духовний характер, тоді як комунікація є суто інформаційним процесом; спілкування є міжсуб'єктною взаємодією, і структура його діалогічна, в той час як комунікація – це інформаційний зв'язок суб'єкта з іншим об'єктом<sup>4</sup>.

Суголосною є думка Л. Василевської-Скупої щодо питання співвідношення між поняттями «комунікація» і «спілкування». Вчена відмічає, що комунікація відбувається, коли комунікатор передає реципієнту певне повідомлення, власні думки, почуття, які ним лише сприймаються без відповідного зворотного зв'язку. Водночас, особливістю спілкування є наявність як прямого, так і зворотного зв'язку, що свідчить про результативність сприйняття інформації реципієнтом та його розуміння комунікатора<sup>5</sup>.

Іншою є позиція А. Зайцевої, яка відстоює думку про синонімічну спорідненість понять «комунікація» та «спілкування». У широкому значенні ці поняття, зазначає дослідниця, є семантично близькими, процесом взаємодії, взаємозв'язку суспільних об'єктів (класів, груп, особистостей), в якому

---

<sup>3</sup> Шарков Ф. И. Основы теории коммуникации : учеб. для вузов. М. : Издательский Дом «Социальные отношения», Изд-во «Перспектива», 2003. С.178.

<sup>4</sup> Каган М. С. Системно-синергетический подход к построению современной педагогической теории. Синергетическая парадигма. Синергетика образования. М.: Прогресс–Традиция, 2007. С. 212-245.

<sup>5</sup> Василевська-Скупа Л. .П. Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва : монографія. Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2014. С.9.



відбувається обмін інформацією, досвідом, здібностями, уміннями і навичками, результатами діяльності тощо<sup>6</sup>.

У психологічному словнику дефініція «спілкування» розуміється як складний багатоплановий процес виникнення та розвитку контактів між людьми, які з'являються під впливом потреб спільної діяльності. Складовими частинами спілкування є взаємодія, сприймання, розуміння іншої людини<sup>7</sup>.

У дослідженнях вчених-психологів (Б. Ананьєв, О. Леонт'єв, Б. Ломов, Б. Паригін) головною характеристикою спілкування визначено діяльність. Так, О. Леонт'єв, вважаючи діяльність першопричиною спілкування, зазначає, що спілкування є таким процесом взаємодії людей, учасники якого тим або іншим чином впливають на прагнення, думки, стан і почуття інших людей. На думку психолога, спілкування організує і збагачує діяльність, дозволяє здійснити «узгодження» чи «неузгодження» діяльностей індивідів<sup>8</sup>.

Спілкування як комунікативну діяльність характеризують Г. Андреева, М. Максименко, К. Платонов і багато інших дослідників. На їх переконання, функціями спілкування виступають: комунікативна (обмін інформацією); інтерактивна (як організація взаємодії); перцептивна (віддзеркалює процеси сприйняття та формування образу «іншого» та процес взаємодії).

Науковий інтерес становить розуміння терміну «комунікація» як міжособистісного спілкування, що дозволяє досягнути найбільш високого рівня співчуття, співучасті, співпереживання та взаєморозуміння між суб'єктами взаємодії. При цьому спілкування уявляє собою не тільки акт усвідомленого, раціонально оформленого мовленнєвого обміну інформацією, але й безпосередній емоційний контакт між людьми.

З позиції діалогічного підходу (Г. Андреева, М. Бубер, М. Бахтін, М. Каган, К. Роджерс, Р. Якобсон, К. Ясперс) сутність комунікації висвітлена в контексті взаємодії не лише як процесу обміну інформацією і взаємовпливу

---

<sup>6</sup> Зайцева А. В. Методична система формування художньо-комунікативної культури майбутнього вчителя музики : дис. ... д-ра. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2017. С.57

<sup>7</sup> Психология : словарь / под ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. М. : Политиздат, 1990.С.235.

<sup>8</sup> Леонт'єв А. А. Общение как объект психологического исследования. Леонт'єв. А. А. Деятельность и общение. М. : Смысл, 1997. С.116.

учасників один на одного, а як взаємодію міжособистісного та внутрішнього діалогу, в основі якої лежить порозуміння, злагода, довіра, взаємоповага думок, відкритість. М. Бахтін вважає, що діалог є найбільш дієвим методом цілісного осягнення людини та її внутрішнього світу, саме в процесі діалогічного спілкування розкривається особистісна унікальність та індивідуальність<sup>9</sup>.

Діалогова стратегія в освіті орієнтує суб'єктів взаємодії на розкриття їхнього особистісного потенціалу, становлення рівноправних позицій у процесі спілкування. Діалог виступає пошуком нового смислу, істини. Установка на діалогічність стає квінтесенцією «педагогіки співпраці» (О. Рудницька). К. Роджерс наголошує, що «надзвичайно важливо в освітньому середовищі створити взаємовідносини такого типу, коли учня цінують як особистість, його внутрішній досвід емпатійно розуміють і приймають, йому надана свобода переживати власні почуття і почуття інших людей»<sup>10</sup>.

Таким чином, комунікація – багатоаспектний і багатогранний процес духовно-психологічного зв'язку, який розкриває важливу для людства проблему спілкування; дефініції «спілкування» і «комунікація» розглядаємо як єдине утворення, інтегративне за формою його проявів та природою психологічних механізмів, що його забезпечують; у змістовно-термінологічному сенсі поняття «комунікація» виступає в одному синонімічному ряду із близькими за змістом поняттями – «взаємодія», «спілкування», «взаємообумовленість», «взаємовплив» тощо.

Сучасна мистецька освіта зосереджує увагу на особливому виді комунікації – художньому – зі специфічною формою взаємодії її учасників. Художня комунікація переважно розуміється вченими як механізм пізнання тієї інформації, яка «закодована» автором у творі мистецтва<sup>11</sup>.

Як відомо, мистецький твір завжди розрахований на майбутній діалог автора з реципієнтом. Під час такого діалогу інформація не просто

---

<sup>9</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986. С.365

<sup>10</sup> Роджерс К., Дж. Фрейберг. Современный подход к ценностному процессу. Свобода учиться. М. : Смысл, 2002. С. 388-411.

<sup>11</sup> Жуковский В. И., Тарасова М. В. Коммуникативные основы художественной культуры: Монография. Сибирский федерал. ун-т, Красноярск, 2010. С.10.

«посилається», а народжується в процесі спілкування митця та слухача і виступає як «плід їх сумісної активності»<sup>12</sup>. Саме тому важливою функцією мистецтва стає комунікативна, яка яскраво відображає його діалогову природу.

О. Леонтьєв наголошує, що значення діалогової природи мистецтва полягає в тому, щоб зрозуміти і прийняти позицію «іншого», пережити його стан. Вищим рівнем діалогічного розуміння вчений визначає співпереживання основних цінностей суб'єкта спілкування. Адже зрозуміти мистецький твір – це, перш за все, відчувати, емоційно пережити і вже на цій підставі осмислити його<sup>13</sup>.

Як підкреслює О. Рудницька, мистецтво у своїй сутності само є спілкування, адже структура художнього твору передбачає контакт з реципієнтом, а тому, діалогічна за своєю формою. Діалог, на думку дослідниці, об'єднує дві взаємозалежні його форми – міжособистісний і внутрішній діалог в єдине поняття «художнє спілкування», пов'язане з «утручанням свідомості в спонтанний потік естетичних переживань індивіда, зі своєрідною вербалізацією чуттєвого досвіду, його упорядкуванням та вираженням у певних словах та поняттях»<sup>14</sup>.

Суголосною є думка Ю. Борєва, який також наголошує, що художнє спілкування в мистецтві завжди має діалогічний характер. Взаємодія реципієнта з митцем через текст не є односпрямована комунікація, це двостороннє спілкування. Як зазначає дослідник, «твір веде діалог з читачем. Сприйняття художнього тексту стає спілкуванням з ним. Текст і реципієнт йдуть один одному назустріч. Діалогічність сприйняття твору реципієнтом не змінює інваріанта його сенсу, але розкриває багатогранність його сприйняття... У процесі художнього спілкування реципієнт отримує від тексту стільки,

---

<sup>12</sup> Сипченко І. В. Формування досвіду художньо-педагогічного спілкування майбутнього вчителя музики: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. К., 1997. 191 с.

<sup>13</sup> Соломаха С. О. Розвиток педагогічної майстерності викладачів музичного мистецтва та світової художньої культури : посібник. Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2013. С.61.

<sup>14</sup> Рудницька О. П. Педагогіка загальна та мистецька : навчальний посібник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005.С.63.

скільки сам може надати йому смислу через свою культурну підготовленість»<sup>15</sup>.  
Таке діалогічне спілкування, наголошує вчений, потребує інтелектуально-емоційного творчого зв'язку автора та реципієнта.

Діалогічний аспект художньої комунікації представлений в теоретичних концепціях багатьох дослідників (М. Бахтін, Л. Виготський, Н. Кирсанова, Ю. Лотман, С. Махліна, С. Раппопорт, В. Семенов, Л. Столович). М. Тарасова, В. Жуковський, здійснивши їх теоретичний аналіз, виокремлюють декілька позицій учених щодо суб'єктів художньої комунікації в діалогічних концепціях<sup>16</sup>:

1) концепція *«глядач-автор»*, де суб'єктами комунікативної взаємодії є автор художнього твору і глядач, який його сприймає (автор кодує у своєму повідомленні певну інформацію, яку реципієнт отримує; спілкування глядача з автором виконує пізнавальну функцію: глядач пізнає «нове», дає оцінку пізаному відповідно до задоволення власних художніх потреб;

2) концепція *«глядач-епоха»*, де суб'єктами художньої комунікації стають глядач та епоха створення твору мистецтва, а твір розглядається як орієнтир в дану епоху (глядач за допомогою твору включається у спілкування з ідейним полем епохи створення даного твору);

3) концепція *«глядач-глядач»*, в якій художня комунікація відбувається шляхом спілкування глядача з іншими глядачами (твір мистецтва існує поза часом і стає своєрідним сполученням від однієї людини до іншої, що розкриває сутність комунікативної функції художньої творчості);

4) концепція *«аутокомунікації»* (спілкування самим з собою), яка розглядає твір мистецтва у якості посередника відносин людини із самим собою (метою комунікативної дії з твором мистецтва є самопізнання; твір мистецтва сприймається як засіб комунікативного контакту з самим собою, в результаті чого людина переживає естетичну насолоду, відчуває катарсис);

---

<sup>15</sup> Борев Ю. Б. Художественное общение и его языки : Теоретико-коммуникативные и семиотические проблемы художественной культуры. Художественная коммуникация и семиотика. М., 1986. С. 5-43.

<sup>16</sup> Жуковский В. И., Тарасова М. В. Коммуникативные основы художественной культуры: Монография. Сибирский федерал. ун-т;. Красноярск, 2010. С.36-46.

5) художня комунікація як спілкування *людини з Богом* (духовно-дотикове спілкування під час молитви, читання святого письма, звернення до ікон тощо);

б) концепція «*глядач-твір мистецтва*» (активність глядача обумовлена здатністю кожної людини інтерпретувати твір мистецтва з позиції інтимно-особистісних смислів; переживання твору мистецтва щоразу індивідуально, варіативність тлумачення знаків мови мистецтва визнається провідною якістю. Твір мистецтва як більш активний суб'єкт художньої комунікації є засобом активного когнітивного, дидактичного, катарсичного впливу на глядача, джерелом пізнавальної та почуттєвої активності глядача).

М. Каган розглядає чотири види художнього спілкування щодо міжсуб'єктного характеру художнього спілкування в діалогічній формі:

а) внутрішній діалог – індивідуально-особистісний процес, в рамках якого людина намагається зрозуміти основну ідею твору мистецтва, його емоційну будову, осмислити його значення для самовдосконалення й саморозвитку;

б) діалог суб'єкта з суб'єктивованим об'єктом як ілюзійним партнером (окрім мистецтва в ролі такого партнера може виступати природа, довколишній світ);

в) діалог з квазіоб'єктом, що дозволяє людині доторкнутися до системи цінностей автора, його світовідчуття й життєвого досвіду, спробувати зрозуміти його внутрішній емоційний стан як емоційний стан іншої особистості, що виражається мовними засобами того чи іншого виду мистецтва;

г) діалог уявних партнерів – художніх персонажів (ілюзійна модель реального спілкування)<sup>17</sup>.

Спілкування з мистецтвом – складний процес, що охоплює об'єднання емоційного та смислового поля у єдність багатоманітності (В. Ражніков), що передбачає нероздільну єдність інтелектуальної та емоційної сфер. Отже,

---

<sup>17</sup>Каган М. С. Мир общения: проблема межсубъективных отношений. Москва : Политиздат, 1988. С.306-308.

художня комунікація стає джерелом інтелектуальної та пізнавальної активності для реципієнта, а твір мистецтва – засобом пізнання світу.

Головне значення художньої комунікації вчені вбачають у збудженні глядацьких емоцій, що сприяє створенню емоційної близькості автора і глядача. С. Раппопорт зазначає, що під час сприймання твору механізм асоціацій породжує в свідомості сприймаючого емоції, подібні до відчутих автором при його створенні; збудження цих емоцій є метою комунікації<sup>18</sup>. Л. Виготський також ключовою функцією в художній комунікації визначає функцію катарсису<sup>19</sup>.

Х. Зедльмайр розглядає роль інтерпретації в художній комунікації і називає її конститутивним моментом буття твору мистецтва, а дії глядача ототожнює з «пожвавленням», «відтворенням», «репродукцією» твору. Поза стосунками з глядачем, відзначає мистецтвознавець, твори існують тільки як фізичні предмети. Отож, роль глядача, на його думку, стає пріоритетною в художньому процесі спілкування з творами мистецтва<sup>20</sup>.

Комунікація через мистецтво, яка забезпечує передачу та усвідомлення найважливіших загальнокультурних цінностей, формування основ особистості тлумачиться науковцями як *художня*. В процесі художньої комунікації з мистецтвом та через мистецтво між всіма учасниками процесу відбувається обмін інформацією, досвідом, уявленнями, враженнями, формуються традиції сприйняття художньо-образної мови.

О. Берегова розглядає художню комунікацію як взаємодію між художником-творцем і читачем (слухачем, глядачем), котрий сприймає твір мистецтва і є найбільш яскравим і повним виявом комунікативної функції культури. На підтвердження своїх думок вона наводить вислів дослідника І. Савранського: «Художня комунікація – завжди духовно-емоційне явище, яке сприяє засвоєнню найважливіших загальнокультурних цінностей. Засвоєння культури – це, певною мірою, процес художньої комунікації, який активно

---

<sup>18</sup> Раппопорт С. Х. От художника к зрителю. Проблемы художественного творчества. М.: Сов. художник, 1978. 237 с.

<sup>19</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987.

<sup>20</sup> Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М.: Искусствознание, 1999. 367с.

впливає на формування людської особистості, створення її моральної основи, вироблення того чи іншого ставлення людини до світу і до людей»<sup>21</sup>.

Ю. Лекомцев зазначає, що твір мистецтва в широкому плані повинен розглядатися як специфічне повідомлення в художній комунікації. У комунікативну ситуацію входять творець і коло глядачів, з наборами близьких за структурою кодів або естетичних моделей. Роль глядача не зводиться, підкреслює вчений, до механічного декодування (або до суми ізольованих декодуючих процесів); сприйняття твору викликає загальну реакцію, зближує одних, розмежовує інших, служить провідником впливів одних на інших і т.д. Творець знаходиться під постійним впливом суспільства (тобто своїх глядачів). І, нарешті, загальне оточення впливає і на автора, і на глядача, обумовлюючи спільність естетичних моделей, змісту, потреби в комунікації<sup>22</sup>.

За визначенням В. Козакової, художня комунікація – це здійснення інтелектуально-творчого взаємозв'язку автора (митця) та реципієнта, передача останньому художньої інформації, що містить певне ставлення до світу, художню концепцію, стійкі ціннісні орієнтації. Опосередкованою ланкою цієї передачі є художній твір, а у виконавчих видах мистецтва (музика або театр) ще й виконавець. В процесі художньої комунікації у адресанта (митця) виникають три типи стосунків: автор (митець) – дійсність, автор (митець) – реципієнт, автор (митець) – художній процес, завдяки яким і відбувається повний комунікативний акт<sup>23</sup>.

Художня комунікація, підкреслює дослідниця, здійснюється через розуміння змісту художнього твору, його прочитання в контексті історії, соціальної реальності, художньої культури, громадської думки. Цей аспект художньої комунікації передбачає розуміння: історичної реальності, що зображена автором; реальності, сучасної реципієнту; автора (його особистості);

---

<sup>21</sup> Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. С.260.

<sup>22</sup> Леонтьев А. А. Общение как объект психологического исследования. Леонтьев. А. А. Деятельность и общение. М. : Смысл, 1997. С.234-258.

<sup>23</sup> Козакова В. С. Проблема художественной коммуникации в культурно-эстетической действительности. URL : [http://www.culturalstudies.in.ua/sekcia\\_s\\_s2\\_2.php](http://www.culturalstudies.in.ua/sekcia_s_s2_2.php)

того, що він хотів сказати і того, що він сказав; змісту художнього тексту; духа культури, відображеного в тексті, художньої концепції твору<sup>24</sup>.

Л. Лазарева трактує художню комунікацію як складну систему та виокремлює окремі цикли: суспільство – митець, митець – твір мистецтва, твір мистецтва – споживач (реципієнт), які побутують в історичному вимірі часо-просторових, оцінних і смислових координат (взаємодія твору мистецтва з тією чи іншою епохою)<sup>25</sup>.

Л. Столович, розкриваючи функції художнього спілкування, розглядає комунікації у послідовному ланцюжку актів: діалог митця зі світом – діалог автора з самим собою (аутокомунікація) – діалог художнього твору з реципієнтом – діалог реципієнтів один з одним<sup>26</sup>.

Отже, у широкому розумінні художня комунікація є взаємодією автора-творця (художника) та споживача (реципієнта), який сприймає художню концепцію автора через твір; об'єктами художнього комунікативного процесу є мистецький твір, образ автора, суспільство, історична епоха, художній процес тощо; художня комунікація включає як сприйняття художньої роботи, так і усвідомлення її цінності, розуміння історичної дійсності, культурологічного контексту, художнього задуму та художнього сенсу твору. Художнє спілкування має внутрішню діалогову форму осягнення смислу мистецького твору, авторської ідеї і передбачає міжособистісне спілкування на теми мистецтва.

Серед усіх видів мистецтв комунікативні позиції музичного мистецтва займають провідне місце завдяки незвичайності, унікальності музичної мови, яка функціонує лише в системі музично-слухової діяльності. Комунікативність музики одне з найзначніших явищ, яке здатне створити єдиний настрій, єдине поле, в якому люди мають можливість значно краще зрозуміти один одного, обмінюватися думками, почуттями, ділитися інформацією.

---

<sup>24</sup> Козакова В. С. Проблема художественной коммуникации в культурно-эстетической действительности. URL : [http://www.culturalstudies.in.ua/sekcija\\_s\\_s2\\_2.php](http://www.culturalstudies.in.ua/sekcija_s_s2_2.php)

<sup>25</sup> Лупак Н. М. Художня комунікація в площині мистецької освіти : теорія, практика, інновації. *Мистецтво та освіта*. 2019. № 1. С. 7.

<sup>26</sup> Столович Л. Н. Жизнь. Творчество. Человек : Функции художественной деятельности. Москва : Политиздат, 1985. С. 337.



На думку М. Кагана, серед усіх видів мистецтва діалогова структура найяскравіше моделюється музикою<sup>27</sup>, а завдяки високому ступеню узагальненості музичної мови, логіки і граматики музика володіє найбільшим комунікативно-евристичним потенціалом<sup>28</sup>. Загалом, музичне мистецтво за допомогою системи знаків і символів (звуку з урахуванням усіх його сторін – висоти, тривалості, тембру, гучності) виявляє різноманітний світ людських почуттів, емоцій та має важливу комунікативну якість – здатність до «зараження» (В. Іванов).

Отож, універсальність комунікативних можливостей музичного мистецтва пояснюється специфікою музичної мови, неможливістю перекодування музичної знакової системи, здатністю музики до безпосереднього вираження емоційних переживань, відображення духового стану людини через особливим чином організовану інтонацію. Інтонація виступає специфічним засобом художнього спілкування, вираження і передачі емоційно насиченої думки за допомогою просторово-часового руху в його звуковій (людський голос та голос музичних інструментів) і зоровій (жест, міміка, пантоміма) формі<sup>29</sup>.

Комунікативна функція музичного мистецтва яскраво представлена в її емоційній константі. Визнання вченими (Б. Асаф'єв, С. Беляєва-Екземплярьська, Л. Бочкар'єв, Е. Курт, Б. Теплов та ін.) емоцій головним компонентом змісту музики підкреслюють її унікальну експресивну інформативність, яка виявляється у *вираженні* емоційно-ціннісної сфери людини (композитора, виконавця під час інтерпретації) та *емоційного впливу* на слухача<sup>30</sup>.

Музична інформація, передана в інтонації мовою музики є завжди емоційно насиченою, символічною. Музичне мистецтво як засіб емоційної комунікації стає психологічною реальністю, для якої характерно досягнення

---

<sup>27</sup> Каган М. С. Мир общения: проблема межсубъективных отношений. Москва : Политиздат, 1988. С. 308.

<sup>28</sup> Рудницька О. П. Педагогіка загальна та мистецька : навчальний посібник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. С. 123.

<sup>29</sup> Рудницька О. П. Педагогіка загальна та мистецька : навчальний посібник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. С. 130.

<sup>30</sup> Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. Москва : Институт психологи РАН, 1997. С.59-60.

компонентів музичного сенсу і присвоєння симптомів емоцій, змодельованих звучанням музичної тканини через психологічний механізм симптоматики<sup>31</sup>.

Емоція як модель відображеної композиторською свідомістю дійсності, завжди в тій чи іншій мірі пов'язана з думкою, вона осмислена. За Л. Виготським, переживання представляють єдність афекту та інтелекту. Такі переживання вчений називає «розумними емоціями»<sup>32</sup>. На думку М. Кагана, музична інтонація завжди є «осмисленим переживанням»<sup>33</sup>. А. Торопова, М. Ярошевський зазначають, що переживання виступає особливою формою невербального знання і, враховуючи наявну емоційну складову, володіє інтелектуальною насиченістю<sup>34</sup>. Отож, в музичній інтонації «закодовані» не тільки емоції і властивості предметного світу, а й думка.

Як зазначає В. Медушевський, комунікативна структура музики – це «закодована» в творі програма сприйняття, яка може бути простою чи складною, ясною чи заплутаною, як в ребусі, цікавою чи нудною. При цьому, важливим стає зворотний бік – здатність суб'єкта розуміти запропоновану твором програму сприйняття<sup>35</sup>.

Відтак, важливим феноменом художньої комунікації стає музичне мислення. Вчені розглядають його як спосіб спілкування людини зі світом за допомогою музики. Завдяки музичному мисленню створюється контакт між композитором – виконавцем – слухачем, відбувається духовне спілкування за допомогою музичної мови<sup>36</sup>. Як відмічають Л. Булатова, Н. Сулова, музичне мислення стає важливим засобом спілкування людини зі світом за допомогою музики<sup>37</sup>.

---

<sup>31</sup> Гарипова Н. М. К вопросу об эмоциональных компонентах в структуре содержания и восприятия музыки. Внемusыкальские компоненты композиторского текста : межвузовский сборник статей. Уфа, 2002. С. 101-117.

<sup>32</sup> Рудницька О. П. Педагогіка загальна та мистецька : навчальний посібник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. С. 109.

<sup>33</sup> Каган М. С. Целостная концепция. *Советская музыка*. 1985. № 1. С. 75.

<sup>34</sup> Торопова А. В. Музыкальная психология и психология музыкального образования : учебное пособие. 3-е изд., испр. и дополн. Москва : ГРАФПРЕСС, 2010. С. 53; 75.

<sup>35</sup> Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. Москва : Композитор, 1993. С. 222-235.

<sup>36</sup> Абдуллин Э. Б. Теория музыкального образования : учебник для студентов высш.пед.учебн.заведений / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. М. : Издательский центр «Академия», 2004. С. 39-40.

<sup>37</sup> Булатова Л. О. Музичне мислення як спосіб художньої комунікації. *Молодий вчений*. 2016. № 3. С. 359.

Музичне мислення являє собою складний процес перетворення звукової реальності в художньо-образну, оскільки музика – це специфічний вид і продукт діяльності художнього мислення в звукових образах.

Важливим аспектом музичного мислення є художні асоціації. Музичні образи завдяки своїм звуковим особливостям достатньо абстрактні, тому їх асоціативні можливості значно вищі. Є. Назайкінський наголошує, що повз асоціацій та теорії утворення асоціацій неможливо ввійти в процесі дослідження явищ музичного сприйняття<sup>38</sup>.

А. Якупов розглядає комунікативний універсум музики і виділяє чотири основні сфери музичної комунікації:

- сфера авторського створення музичних цінностей (композитор);
- сфера творчого виконавського відтворення авторського твору (виконавець);
- сфера активного сприйняття (слухач);
- сфера художньої і соціально-культурної оцінки як результатів творчих досягнень композитора і виконавця, так і суспільних явищ у галузі музичного мистецтва (музикознавець-критик)<sup>39</sup>.

Таким чином, художня комунікація як взаємодія з мистецтвом та через мистецтво забезпечує передачу та усвідомлення найважливіших загальнокультурних цінностей, формування духовних основ особистості. Об'єктами художньо-комунікативних процесів стають мистецький твір, образ автора, суспільство, історична епоха, художній процес тощо. Художня комунікація включає як сприйняття художнього твору, так і усвідомлення його цінності, розуміння історичної дійсності, культурологічного контексту, авторського задуму, художньої мови та художнього сенсу твору. Художнє спілкування забезпечує внутрішню діалогову форму осягнення змісту мистецького твору, авторської ідеї, а також передбачає міжособистісне спілкування на теми мистецтва. Специфіка музичного мистецтва виявляє потужний художньо-комунікативний потенціал завдяки незвичайності,

---

<sup>38</sup> Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. С. 33

<sup>39</sup> Якупов А. Н. Музыкальная коммуникация: история, теория, практика : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02. М., 1995. С. 31.

унікальності, високому ступеню узагальненості музичної мови. Ефективність включення особистості в художньо-комунікативну взаємодію, продуктивність художнього спілкування з творами мистецтва залежить від індивідуальних особливостей людини і потребує сформованості відповідних умінь. Тому наступним завданням нашого дослідження є визначення сутності художньо-комунікативних умінь у наступному підрозділі.

## **1.2. Формування художньо-комунікативних умінь як педагогічна проблема**

Ефективність включення особистості в художньо-комунікативну взаємодію з мистецтвом, продуктивність художнього спілкування з творами мистецтва залежатиме від сформованості художньо-комунікативних умінь. Сучасні освітні орієнтири мистецького навчання актуалізують питання виховання ціннісних художніх орієнтацій, розуміння зв'язків мистецтва з навколишнім світом, здатності сприймати та інтерпретувати художні твори, висловлювати особистісне ставлення до них, аргументуючи думки та оцінки. У світлі цих положень формування художньої-комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва як здатності володіти різними способами художньої взаємодії в процесі комунікації з творами мистецтва набуває особливої значущості.

Розуміння художньо-комунікативних умінь як психолого-педагогічного феномену неможливе без уточнення змісту поняття «уміння», яке стало предметом досліджень Ю. Бабанського, О. Башманівського, П. Блонського, П. Гальперіна, Н. Журавльової, П. Зінченка, О. Колпакової, М. Постолюка, С. Суворової, Н. Тализіної та багатьох інших науковців.

Уміння, як усталена педагогічна категорія, в узагальненому вигляді визначається науковцями як володіння способами успішного виконання певної діяльності у варіативних умовах й обставинах, яке ґрунтується на знаннях, навичках, досвіді і якостях особистості.

С. Гончаренко розглядає уміння як здатність належно виконувати певні дії, засновані на доцільному використанні людиною набутих знань і навичок. Уміння передбачають використання раніше набутого досвіду, певних знань; без останніх немає умінь. Утворення умінь є складним процесом аналітико-синтетичної діяльності кори великих півкуль головного мозку, в ході якого створюються й закріплюються асоціації між завданням, необхідними для його виконання знаннями та застосуванням знань на практиці<sup>40</sup>.

У розмаїтті існуючих підходів до трактування поняття «уміння» для нашого дослідження важливим є розуміння умінь як: процесу дії (О. Абдулліна, Т. Ільїна, О. Леонт'єв, Н. Тализіна); здатності виконувати діяльність у нових умовах (Ф. Гоноболін, Л. Ітельсон, Н. Кузьміна, І. Лернер); спроможності до виконання певної діяльності (В. Крицький, А. Новиков, К. Платонов).

Природу умінь науковці вважають правомірним розглядати в діалектичній взаємодії та єдності зі знаннями та навичками. Як зауважував І. Лернер, «без знань немає умінь ..., але знати – це ще не означає вміти»<sup>41</sup>.

Ми поділяємо думку науковців, що на основі знань формуються навички, а на їх основі в свою чергу – уміння. Так, К. Платонов визначає уміння як здатність виконувати певну діяльність або дії в нових умовах, що сформувалася на основі раніше набутих знань та навичок<sup>42</sup>. Науковець констатує, що в уміннях навички як засвоєні дії стають якостями особистості та її спроможністю до нових дій. До структури умінь вчений відносить не лише знання та навички, а й творче мислення як складову основу творчої діяльності, що визначає майстерність.

Суголосною до вищезазначених поглядів є позиція Н. Кузьміної, яка розглядає уміння як набуті людиною здатності на основі знань та навичок виконувати певні види діяльності в змінних умовах.

Отже, екстраполюючи дані психологічні погляди в дидактику, ми погоджуємося із думкою Л. Львова, який стверджує:

---

<sup>40</sup> Гончаренко С. У. Український педагогічний словник. Київ : Либідь, 1997. С. 338.

<sup>41</sup> Лернер И. Я. Процесс обучения и его закономерности. Москва : Знание, 1980. С. 33.

<sup>42</sup> Платонов К. К. О системе психологии. Москва : Мысль, 1972. С. 151-157.

- 1) уміння, що формуються в процесі навчання, є *здатність* особистості самостійно, цілеспрямовано виконувати діяльність в нових умовах; ця здатність набута на основі раніше отриманої сукупності знань і навичок, а також освоєних способів діяльності.
- 2) уміння та навички як показники ступеня оволодіння діяльністю розглядаються як ціле і частина; навичка розглядається як складовий елемент вміння, як автоматизована дія, доведена до вищого ступеня досконалості.
- 3) уміння характеризують за певними параметрами: усвідомлення, узагальнення, продуктивність і динамізм<sup>43</sup>.

Актуальним дидактичним аспектом в педагогічній науці залишається питання *формування умінь*. Психологічне розуміння «формування» трактується вченими як оволодіння всією системою операцій з переробки інформації, що міститься в знаннях та інформації одержуваної від предмета, операцій щодо виявлення цієї інформації, її співставлення і співвіднесення з діями (А. Брушлінський, В. Зінченко, Л. Львов, А. Петровський та ін.).

Для нашого дослідження важливою стає позицію К. Платонова, який під формуванням розуміє зміну особистості під дією зовнішніх впливів<sup>44</sup>.

Також у науковій літературі відзначено, що формування умінь проходить кілька стадій: ознайомлення з уміннями та усвідомлення їх змісту; початкове оволодіння уміннями; самостійне й дедалі точніше виконання практичних завдань.

Питання формування комунікативних умінь, художньо-комунікативної культури, комунікативної компетентності отримало достатньо широке висвітлення у педагогічній літературі мистецької освіти, що спонукає нас розглянути та проаналізувати різні погляди науковців на даний феномен з метою їх екстраполювання у площину нашого дослідження.

---

<sup>43</sup> Львов Л. В. Роль умений в достижении профессиональной компетентности будущих специалистов. *Образование и наука*. 2004. №5 (29). С. 97.

<sup>44</sup> Платонов К. К. Структура и развитие личности. Москва : Наука, 1986. С. 180.

Так, аналізуючи художньо-комунікативні уміння майбутніх учителів музики та хореографії, Ю. Волкова визначає їх як володіння способами виконання складних інтегрованих мистецько-фахових дій, які забезпечують продуктивну полісуб'єктну інтерактивну художню взаємодію її учасників з творами мистецтва в процесі трансляції та обміну художньою інформацією, думками, емоціями, почуттями на засадах зовнішнього та внутрішнього діалогу, у процесі сприйняття, осмислення, вербальної і виконавської інтерпретації мистецьких творів з метою самовираження, самоствердження. Дослідниця виокремлює чотири групи цих умінь, а саме:

- 1) уміння встановлювати діалогічну взаємодію з художнім твором, Автором, іншими у процесі сприйняття і вербального аналізу художнього змісту твору;
- 2) уміння встановлювати інтерактивну художню взаємодію в процесі художньо-виконавської інтерпретації та створення мистецьких творів;
- 3) уміння організовувати полісуб'єктну художню взаємодію учнів з творами мистецтва в процесі фахової квазіпедагогічної діяльності;
- 4) уміння адекватно оцінювати, коригувати й проектувати результати художньо-педагогічної комунікації<sup>45</sup>.

А. Зайцева, досліджуючи художньо-комунікативну культуру майбутнього учителя музики доводить, що навчально-виховний процес не може бути продуктивним поза встановленням художньо-комунікативних зв'язків між суб'єктами комунікації, без проживання і переживання суб'єктами творчої взаємодії унікальної художньо-комунікативної ситуації на уроці, що передбачає необхідність сформованості художньо-комунікативних умінь студентів у сфері педагогічної діяльності<sup>46</sup>. Серед комплексу умінь, якими повинен володіти в художньо-комунікативній діяльності педагог-музикант дослідниця виокремлює наступні:

- 1) уміння встановити емоційний резонанс;

<sup>45</sup> Волкова Ю. І. Формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музики і хореографії : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2016. С. 6.

<sup>46</sup> 28. Зайцева А. В. Методична система формування художньо-комунікативної культури майбутнього вчителя музики : дис. ... д-ра. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2017. С. 198-211.

- 2) здатність до емоційної гнучкості в мистецькому спілкуванні;
- 3) уміння творчого пошуку суб'єктів художньої комунікації;
- 4) уміння виявляти власну позицію у мистецькому спілкуванні.

Мінь Шаовей, Н. Білова в контексті художньо-комунікативного підходу фортепіанної підготовки майбутніх учителів музики актуалізують увагу на таких уміннях художньо-комунікативної діяльності:

- 1) уміння декодування і виконавського відтворення нотного тексту твору у авторсько-стильовому контексті;
- 2) уміння виконавсько-інтерпретаційних дій в умовах динамічності та варіативності процесу художньої комунікації;
- 3) уміння художньо-вербальної інтерпретації музичного твору<sup>47</sup>.

В структурі комунікативної компетентності майбутніх учителів музики Л. Василевська-Скупа виділила чотири групи комунікативних умінь майбутніх учителів музики:

- 1) інформаційні, які поділяються на вербальні (вміння чітко, зрозуміло висловлювати думки і почуття, вміння спілкування у формі монологу, діалогу тощо) та невербальні (уміння володіти мовою жестів, міміки, пантоміміки, співацьким голосом);
- 2) інтерактивні, до яких відносяться вміння будувати суб'єкт-суб'єктні відносини, виявляти толерантність, доброзичливість;
- 3) перцептивні, які зумовлюють сприйняття суб'єктів взаємодії (вміння слухати співрозмовника, розуміти його внутрішні переживання і мотиви; встановлювати психологічний контакт на основі емпатії, атракції, ідентифікації себе з іншим);
- 4) творчі, які об'єднують артистичні комунікативні вміння та уміння керувати діалоговою взаємодією виконавців з музичним твором і слухачами (створення власної інтерпретації музичного твору)<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Мінь Шаовей. Формування рефлексивних умінь майбутніх учителів музики в процесі фортепіанної підготовки : дис... канд. пед. наук : 13.00.02. Одеса, 2017. 230 с.

<sup>48</sup> Василевська-Скупа Л. .П. Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва : монографія. Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2014. С. 169-170.



Л. Московчук, розглядаючи комунікативну природу артистичних умінь молодших школярів, відзначає їх як здатність до спілкування з образом музичного твору та як здатність до спілкування з аудиторією і виокремлює:

- 1) уміння сценічного перевтілення у створений в уяві емоційно-змістовий образ музичного твору завдяки проникненню у психологізм авторського задуму та оптимальній емпатії по відношенню до оточуючих (внутрішні уміння);
- 2) уміння проявляти природно-пластичні і граційно-вишукані комунікативні та регулятивні сценічні рухи у процесі реалізації уявного емоційно-змістового образу музичного твору в інформаційному потоці виконавської діяльності (зовнішні уміння)<sup>49</sup>[54].

В. Сліпак зосереджує увагу на потребі формування в учнів художньо-естетичного ставлення до дійсності, розвитку художньо-образного мислення, що передбачає формування у вихованців «уміння естетично оцінити навколишній світ і красу життєвих явищ. Вміння оцінити мистецькі вартості, висловити емоційне ставлення до художнього образу (у вигляді відгуку, оповідання чи замальовки з пам'яті)»<sup>50</sup>.

І. Дмитрієва, О. Кайдановська наголошують на умінні художнього сприйняття, при цьому зазначають, що вказана здатність є своєрідною творчістю, що «передбачає вміння пізнавати те, що розглядається, відгукуватися на почуття автора картини, співпереживати разом із ним, пов'язувати ці переживання з реальною дійсністю»<sup>51</sup>.

В. Ружицький серед художньо-комунікативних умінь виокремлює сприймально-оцінні, трактуючи їх як єдину властивість особистості, оскільки сприйняття дійсності, художнього образу тощо передбачає їх оцінювання, будь-який пізнавальний процес неможливий без аналізу й синтезу, а повноцінне

---

<sup>49</sup> Московчук Л. М. Артистичні уміння молодших школярів як предмет психолого-педагогічних досліджень. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 16. Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики* : зб. наук. праць. К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2016. Вип. 27 (37). С. 104-109.

<sup>50</sup> Сліпак В. О. Образотворча система як технологічний комплекс – крок ХХІ століття. *Директор школи*, 2000. № 11. С. 107.

<sup>51</sup> Ружицький В. С. Сутність і види професійних умінь учителів образотворчого мистецтва. URL : [https://www.narodnaosvita.kiev.ua/?page\\_id=373](https://www.narodnaosvita.kiev.ua/?page_id=373)

сприйняття картини можливе тільки в тому випадку, коли після аналізу відбувається синтезування й узагальнення даних аналізу<sup>52</sup>.

Таким чином, на підставі вищезазначеного теоретичного аналізу *художньо-комунікативні уміння розглядаємо як володіння способами активної полісуб'єктної взаємодії з творами мистецтва на основі діалогового спілкування, а також міжособистісного спілкування на теми мистецтва.*

Під час художньої комунікації «автор – твір мистецтва – споживач (реципієнт)» відбувається активне творче синтетично-діалогічне спілкування між об'єктом та суб'єктом пізнання шляхом емоційної взаємодії, що передбачає почуттєво-оцінну реакцію, ціннісне осмислювання та особистісне ставлення сприймаючого до художнього твору. Пропонуємо виокремити наступні групи художньо-комунікативних умінь:

*в системі художньо-комунікативної взаємодії «Автор-Я»:*

- уміння вести діалог з автором поза межами твору (передбачають здатність розуміти та усвідомлювати світовідчуття художника, його емоції та почуття тощо);

- уміння встановлювати діалог уявних партнерів (передбачають здатність розуміти діалог автора самим з собою, уявними персонажами твору – ілюзійна модель спілкування);

*в системі художньо-комунікативної взаємодії «Твір мистецтва-Я»:*

- уміння встановлювати діалогічну взаємодію в процесі сприймання художнього твору та його аналізу (передбачають здатність до емоційного відгуку, емпатії; спроможність декодування-тлумачення художнього змісту, форми, властивостей мистецької мови; здійснення вербального аналізу-інтерпретації та вираження образного змісту невербальними засобами художньої виразності);

- уміння встановлювати поліхудожню взаємодію з творами мистецтва (передбачають здатність до встановлення змістовної спільності,

---

<sup>52</sup> Ружицький В. С. Сутність і види професійних умінь учителів образотворчого мистецтва.  
URL : [https://www.narodnaosvita.kiev.ua/?page\\_id=373](https://www.narodnaosvita.kiev.ua/?page_id=373)

єдності «духовної» інтонації чи навпаки у творах різних видів мистецтв, різних жанрів з метою досягнення універсальності художньо-комунікативної мови мистецтва; глибини і точності асоціативних зв'язків, їх відповідність);

*в системі художньо-комунікативної взаємодії «Я-Я»:*

- уміння встановлювати внутрішню взаємодію самим з собою в процесі оцінювання творів мистецтва (передбачають спроможність до естетичної оцінки творів мистецтва, виявлення особистісного ставлення з позиції усвідомлення їх цінності та художньої значущості);

- уміння аутокомунікації через музичний твір (передбачають здатність пізнавати, вивчати себе через усвідомлення образного змісту твору та зіставлення його з власними поглядами, емоціями, ідеалами);

*в системі художньо-комунікативної взаємодії «Я-Інші»:*

- уміння встановлювати інтерактивну художню взаємодію в процесі міжособистісного спілкування на теми мистецтва (передбачають здатність до міжособистісного спілкування як обміну думками, почуттями на основі поваги, рівноправності, довіри; розуміння позиції інших суб'єктів спілкування).

Розглянуті групи художньо-комунікативних умінь стають важливими способами пізнання світу мистецтва, визначають особистісне духовне становлення, впливають на загальний розвиток комунікативності особистості, що проявляється у спроможності розуміти мистецтво, себе та інших партнерів.

### **1.3. Особливості інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва**

Професія вчителя музичного мистецтва є багатовекторною за своєю специфікою та передбачає комплексне поєднання різноманітних видів професійної діяльності. Вона має власні специфічні особливості, які обумовлені метою та змістом музично-освітньої діяльності в школі та тим, що вчитель музики одночасно виступає у ролі педагога – вчить дітей основам музичного мистецтва, вихователя – сприяє вихованню та формуванню духовних цінностей особистості, музиканта – транслює та поширює музичне мистецтво. Таким

чином, за обсягом професійних знань діяльність учителя музики поєднує три комплекси – загальнопедагогічний, музично-педагогічний, виконавський.

На думку Л. Арчажнікової, специфіка музично-педагогічної діяльності полягає у тому, що педагогічні завдання вирішуються засобами музичного мистецтва. Характерною її ознакою педагог-музикант визначила синтез педагогічної, хормейстерської, музикознавчої, музично-виконавської, дослідницької роботи, заснованої на вмінні самостійно узагальнювати та систематизувати отримувані знання. Дослідниця також відмічає, що «... особливістю музично-педагогічної діяльності є наявність у числі її складових художньо-творчого начала»<sup>53</sup>.

Л. Рапацька розглядає професійну діяльність педагога-музиканта в широкому культурологічному аспекті, визнаючи її як художньо-педагогічну. Науковець підкреслює, що «в художньо-педагогічній діяльності професійні знання та вміння учителя музики проявляються в компонентах, характерних як для педагогічної діяльності в цілому, так і для музично-педагогічної зокрема. При цьому в кожному з видів художньо-педагогічної діяльності знаходить конкретне втілення компонент художньої культури, що проявляється в синтезі загальнохудожніх, спеціальних музичних та педагогічних знань, умінь та навичок»<sup>54</sup>.

І. Адоевцева, С. Рябікова у специфіці художньо-педагогічної діяльності учителя музики відзначають пріоритетність загальнопедагогічної спрямованості над спеціальними здібностями. Автори доводять доцільність та ефективність реалізації артистичних, художніх, музичних здібностей при високому рівні розвитку загальнопедагогічних здібностей<sup>55</sup>.

На важливість педагогічного аспекту у підготовці майбутніх вчителів музики також вказує Г. Падалка, яка наголошує на завчасній педагогічній орієнтації студентів, що готуються стати вчителями. Науковець вважає ефективним напрямком роботи на музично-педагогічних факультетах

<sup>53</sup> Арчажникова Л. Г. Профессия – учитель музыки : книга для учителя. Москва : Просвещение, 1984. С. 18

<sup>54</sup> Рапацкая Л.А. Формирование художественной культуры учителя музыки. Москва : Прометей, 1991. С. 64.

<sup>55</sup> Адоевцева И. В., Рябикова С. Д. Специфика художественно-педагогической деятельности учителя музыки. Кострома : КГУ им. Н. А. Некрасова, 2003.

педагогізацію навчання з фахових музичних дисциплін<sup>56</sup>.

І. Дікун музично-педагогічну діяльність розглядає як особливий вид художньо-педагогічної діяльності, спрямованої на формування в учнів основ музичної культури в процесі оволодіння музично-виконавськими вміннями та музично-естетичними компетентностями<sup>57</sup>.

Одним із найважливіших напрямків професійного становлення майбутніх педагогів-музикантів є інструментально-виконавська діяльність. Яка перш за все передбачає опанування студентами вмінням добре грати на музичному інструменті, забезпечує цілісне розуміння музичного твору та його творче відтворення. Узагальнення наукових поглядів відомих зарубіжних та вітчизняних вчених (Е. Абдулін, Л. Арчажникова, Н. Гуральник, Л. Гусейнова, Т. Завадська, О. Олексюк, Г. Падалка та ін.) доводять, що інструментально-виконавська підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва як важлива складова їх фахової підготовки завжди зумовлювала неабиякий інтерес серед педагогів-музикантів.

Сучасний етап діяльності вчителя музичного мистецтва Е. Абдулін називає художньо-педагогічним, де художня діяльність виокремлюється як інтегроване поняття, що передбачає комплексну взаємодію різноманітних видів мистецтва у процесі музичного виховання. З-поміж професійних якостей майбутнього вчителя музичного мистецтва Е. Абдулін виокремлює найважливіші з них, а саме: музикальність, любов до дітей, музично-педагогічна емпатія, артистизм, художньо-педагогічна інтуїція, творче мислення та особистісна професійна позиція. Автор розглядає артистизм та музично-педагогічну емпатію як системотворчий фактор професійної майстерності педагога<sup>58</sup>.

В основі дослідження проблем інструментально-виконавської діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва Л. Арчажникової лежить комплекс

---

<sup>56</sup> Падалка Г. М. Учитель, музика, діти. Київ : Муз. Україна, 1982. С. 78-86.

<sup>57</sup> Дікун І. А. Формування досвіду творчої діяльності майбутніх учителів музики у процесі педагогічної практики : монографія. Київ : НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2019. С. 40

<sup>58</sup> Абдуллин Э. Б. Методологический подготовка музыканта-педагога: сущность, структура, процесс реализации. М. : Прометей (МГПУ), 2019.

об'єктивних та суб'єктивних умов та факторів, що необхідні для продуктивної практичної діяльності. Дослідниця переконливо твердить, що інструментально-виконавська діяльність вчителя поєднує в собі «педагогічну, хормейстерську, музикознавчу, музично-виконавську роботу, котра ґрунтується на умінні самостійно узагальнювати та систематизувати окремі знання»<sup>59</sup>.

У своїх наукових розвідках з музичної педагогіки О. Олексюк доводить необхідність розуміння інструментально-виконавської діяльності як творчої концепції. Розглядає музично-виконавську діяльність як окрему складову професійної діяльності педагога-музиканта, що проявляється у двох аспектах виконавського процесу – виконанні та інтерпретації, де виконавець виступає як творець нових художніх цінностей<sup>60</sup>.

Теоретичне обґрунтування інтегративної моделі інструментально-виконавської підготовки студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів здійснила дослідниця І. Мостова. В означеній моделі окреслені такі елементи: спрямованість педагогічно-виконавських дій (як мета впливу, надзавдання), педагогічно-виконавська компетентність (як професійне підґрунтя, знання предмета), музично-педагогічні здібності (як умови зростання майстерності), педагогічно-виконавська техніка (як засоби впливу). Дослідниця вважає, що кожен із зазначених елементів має важливий вплив на реалізацію педагогічно-виконавського задуму інтерпретації музичного твору, який слід розглядати як «уявлення і спроможність студента створити та вправно реалізувати виразну інтерпретацію доцільного за виховними і дидактичними завданнями твору музичного мистецтва»<sup>61</sup>.

Питання формування інструментально-виконавської майстерності студентів О. Щербініна досліджує на основі стильового підходу Автор звертає увагу на синкретичні форми цього процесу, який здійснюється шляхом творчої співдружності виконавця та композитора. У світлі взаємозумовленості

<sup>59</sup> Арчажникова Л. Г. Профессия – учитель музыки. М. : Просвещение, 1984. С. 18.

<sup>60</sup> Олексюк О. М. Музична педагогіка : навчал. посібник. К. : КНУКіМ, 2006. С. 168 – 169.

<sup>61</sup> Мостова І. В. Формування педагогічно-виконавської майстерності майбутнього вчителя музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Л., 1998.

композиторської та виконавської творчості дослідниця розглядає низку питань, пов'язаних із адекватним відтворенням музичного змісту творів. До проблем, що потребують наукового вирішення, автор відносить процес декодування нотного тексту. У контексті зіставлення суперечливих позицій відомих учених у галузі музичної педагогіки та мистецтвознавства автор уточнює зміст поняття авторського тексту музичного твору як декодованого виконавцем авторського нотного запису музичного твору та розглядає його як особливість стилю композитора, яка, за її висловом, стає відправною точкою виконавської діяльності<sup>62</sup>.

Г. Падалка висвітлює головні вектори процесу формування виконавської майстерності інструменталістів. На її переконання, до них належать принципи єдності навчання й музично-творчого виховання, розвиток слухо-творчої сфери студента, підпорядкування технічного розвитку художньому, які мають найважливіше значення для інструментальної педагогіки<sup>63</sup>. Дійсно, з-поміж головних якостей і властивостей майбутніх учителів музичного мистецтва найважливіша роль належить володінню музичним інструментом. Оскільки показником високого ступеня виконавської майстерності майбутніх фахівців є вміння підбирати на слух, здійснювати гармонійний аналіз творів, володіти навичками імпровізації, транспонувати тощо.

На підґрунті особистісно зорієнтованого підходу провідні науковці музично-педагогічної освіти (О. Абдулліна, Л. Арчажникова, Л. Гусейнова, П. Косенко, В. Крицький, В. Муцмахер, М. Назаренко, Г. Падалка, О. Рудницька та інші) визначили важливі завдання інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва:

- розвиток музично-творчих здібностей студента (музичний слух та пам'ять, відчуття ритму, рухомоторний комплекс, художньо-образне мислення, фантазія, уява та інше);

---

<sup>62</sup> Мостова І. В. Формування педагогічно-виконавської майстерності майбутнього вчителя музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Л., 1998.

<sup>63</sup> Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва : Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. К. : Освіта України, 2008.

- оволодіння основними напрямками світової та інструментальної музики (бароко, класицизм, романтизм тощо);
- освоєння репертуару, включеного у шкільні програми зі слухання музики (вміння виконувати фрагменти, епізоди творів, зосереджуючи увагу дітей на найбільш виразних та важливих моментах, давати до них словесний коментар);
- розвиток навичок самостійної роботи студента над музичними творами та здібностей аналізувати якість свого виконання, оволодіння методикою навчання гри на музичному інструменті;
- набуття досвіду концертмейстерської роботи (акомпанування хоровому та сольному співу, спів під власний супровід, вміння читати з аркуша й транспонувати партію акомпанементу в різні тональності, підбирати на слух мелодії та супровід популярних пісень, оволодіння уміннями перекладень, гри в ансамблі та інше);
- опанування формами та методами роботи, необхідними для проведення на високому професійному рівні різноманітної позакласної музично-виховної роботи з учнями (лекції-концерти, заняття з дітьми в групі продовженого дня, гурткова робота та інше)<sup>64</sup>.

Таким чином, головною метою інструментально-виконавської підготовки студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів є набуття виконавського досвіду в процесі навчання. Гра на музичному інструменті є основою для розвитку психічних та мовленнєвих операцій, необхідних для адекватного сприйняття, розуміння та створення інтерпретації творів музичного мистецтва.

Зміст інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва полягає у взаємодії двох складових – інструментально-практичної та методико-практичної. Інструментально-практична частина

---

<sup>64</sup> Косенко П. Б. Методика особистісно зорієнтованого навчання гри на музичному інструменті майбутнього вчителя музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук 13.00.02. К., 2009.



підготовки забезпечується вивченням навчальних дисциплін «Основний музичний інструмент (фортепіано)», «Додатковий музичний інструмент», «Концертмейстерський клас». Методико-практична підготовка передбачає вивчення навчальних курсів «Методика музичного виховання», «Методика викладання музичних дисциплін»<sup>65</sup>. Проте пріоритетного значення в організації та здійсненні інструментально-виконавської підготовки студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів належить вивченню навчальної дисципліни «Основний музичний інструмент», зокрема музичному інструменту фортепіано.

Слушною вважаємо думку Л. Арчажникової про те, що головна роль у підготовці висококваліфікованого вчителя музичного мистецтва належить курсу «Основний музичний інструмент (фортепіано)»<sup>66</sup>. Оскільки вчителю на уроці доводиться не лише виконувати сольні твори чи їх фрагменти, а й бути акомпаніатором під час хорового співу, диригувати однією рукою, грати партитуру. Володіння фортепіано сприяє підвищенню рівня музично-естетичної підготовки, розвиває художній смак, розширює музичний кругозір, створює умови для більш глибокого вивчення музичної літератури.

На заняттях з «Основного музичного інструменту» у студентів формуються такі вміння, як аналіз музичного твору, узагальнення, виділення головного, орієнтація у стилях (когнітивно-аналітичне вміння), розуміння ремарок авторського тексту, моделювання художнього образу музичного твору, навчання (виконавсько-моделювальні вміння), оцінка власної виконавської діяльності; здатність володіти собою, зберігання самоконтролю під час концертного виступу (емоційно-експресивні вміння), конструювання художньо-інтерпретаційного плану та реалізація його, інтерпретація музичних творів;

---

<sup>65</sup> Прокопенко Р. В. Роль музично-інструментальної підготовки у фаховій підготовці майбутніх учителів музики. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Серія : Педагогіка і психологія.* :Зб. статей. Вип. 32. Ч.1. Ялта : РВВ КГУ, 2011. С. 146 – 149.

<sup>66</sup> Арчажникова Л. Г. Профессия – учитель музыки. М. : Просвещение, 1984. С 66.

уміння визначати інтегративні зв'язки в процесі музичної художньо-інтерпретаційної діяльності (конструктивно-інтерпретаційні вміння)<sup>67</sup>.

Проте сучасний стан процесу інструментально-виконавської підготовки в закладах вищої музично-педагогічної освіти свідчить про значну втрату престижності фортепіанного навчання майбутніх учителів музичного мистецтва. Серед причин, що зумовили виникнення такої ситуації, можна виділити ряд чинників як об'єктивного, так і суб'єктивного спрямування:

- загострення демографічної ситуації в країні зумовило майже відсутність конкурсів при вступі на факультети мистецтв педагогічних університетів, позбавивши можливості відбору музично обдарованої молоді, заздалегідь ускладнюючи процес фортепіанного навчання, що передбачає наявність спеціальних музичних здібностей;
- залучення учнівського контингенту на привабливі, затребувані спеціальності негативно позначається на розвитку виконавської підготовки і призводить до втрати пріоритетних позицій фортепіанного мистецтва, зорієнтованого, перш за все, на духовне становлення особистості;
- втрата фортепіано свого привілейованого місця не тільки як музичного інструменту, а й як навчальної дисципліни, свідченням цього є змістовне наповнення концертної практики, де піаністи-солісти залишаються незатребуваними, а фортепіано здебільшого виступає у ролі акомпануючого інструмента<sup>68</sup>.

Варто зазначити, що для підготовки висококваліфікованого, високодуховного майбутнього фахівця, в рамках вищої музично-педагогічної освіти виникає необхідність у вихованні одночасно виконавця-музиканта і педагога-музиканта. Сутність професійної діяльності виконавця-артиста виражається в інтерпретації музичного твору слухачам без його словесного пояснення. Завдання педагога-музиканта, який здійснює виконавську діяльність

---

<sup>67</sup> Арчажникова Л. Г. Профессия – учитель музыки. М. : Просвещение, 1984.

<sup>68</sup> Методология педагогики музыкального образования : учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. 3-е изд., испр. и доп. М. : «Издательство Гном», 2010. С. 249.

на уроках музичного мистецтва у закладах середньої освіти, полягає у доведенні до свідомості слухачів-учнів ідей та художньо-образного змісту музичного твору і авторських засобів музичної виразності. В даному випадку його виконання може бути цілісним або ж поділене на окремі епізоди, фрагменти, можливе повторення їх по декілька разів з одночасним словесним поясненням чи постановкою певних завдань перед школярами.

Проблема виконавської інтерпретації знайшла також висвітлення у науково-методичній літературі. Зокрема детальне висвітлення сутності виконавської інтерпретації представлено у працях Б. Асаф'єва, В. Блудової, О. Гуренка, Є. Назайкинського, М. Медушевського, О. Рудницької. Видатні науковці трактують інтерпретацію як усвідомлений розумовий процес віддзеркалення об'єктивного світу у формі образів, понять, суджень, умовиводів. Характерною рисою інтерпретації називають вибірковість, цілеспрямованість, конкретизація думок, акти фантазії, продуктивна уява, пов'язана з народженням нових образів, ідей, ідеалів<sup>69</sup>. Процес музичної інтерпретації містить не тільки відтворювальні, репродуктивні аспекти, а й значний потенціал виявлення творчого ставлення до твору. Для виконавця важливою є не лише здатність заглиблюватися в авторське відчуття образу та спроможність якомога повніше передати його у власному трактуванні, а також вміння виявляти власне розуміння тексту, виражати власні почуття, передавати особливості власного сприйняття того, що створив автор»<sup>70</sup>.

Водночас виконавсько-інтерпретаційну діяльність майбутнього вчителя музичного мистецтва розглядають як самостійний вид художньо-творчої роботи, який включає: створення яскравого музичного образу твору на основі його повноцінного сприйняття і технічно-майстерного виконання. Традиційно вважається, що художня інтерпретація перш за все є результатом розумової діяльності, оскільки творча сутність виконавської інтерпретації полягає у розумінні змісту музичного твору і втілення цього розуміння у виконанні. Але

---

<sup>69</sup> Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск: «Наука», 1982.

<sup>70</sup> Падалка Г. М. Музична педагогіка : Курс лекцій з актуальних проблем викладання музичних дисциплін в системі педагогічної освіти ,/за ред. В. Г. Бутенка. Херсон : ХДПІ, 1995.

осягнення смислу музичного твору неможливо, якщо використовувати тільки раціональне знання. Виконавцю-інтерпретатору «потрібний синтез живого сприйняття і розуміння» (Г. Нейгауз).

Особлива роль в цьому процесі належить емоціям, волі, почуттям, інтуїції, натхненню, глибинам підсвідомого. В той же час основою для виконавської інтуїції, поетичних передчуттів, емоцій в процесі інтерпретації музичного твору має слугувати серйозне аналітичне осмислення музичного матеріалу через розуміння, глибоке усвідомлення основних стилістичних і формоутворювальних особливостей твору. Вчитель музичного мистецтва повинен володіти арсеналом технічних засобів і прийомів, бути обізнаним в питаннях стилістики, досягти певного рівня інтелектуального розвитку, ерудиції в різних галузях теорії, історії, естетики музики<sup>71</sup>.

Кожен музичний твір виконавець інтерпретує з позицій своєї індивідуальної художньої свідомості, естетичного ідеалу, художнього смаку. Не існує двох виконавців, які б однаково відтворювали нотний текст, як і не має двох абсолютно однакових людей в фізіологічному, психологічному і соціальному вимірах. Художньо-образна і естетично насичена інформація музичного твору викликає у свідомості студента-виконавця різнобарвний потік думок, уявлень, асоціацій, емоцій, що сприяють створенню в його уяві нового, доповненого новими нюансами, художнього образу, що презентується слухачам при публічному виконанні твору і віддзеркалює сутність його творчої індивідуальності. Творчий процес інтерпретації музичного твору вимагає також від майбутнього фахівця глибокого знання художніх принципів музичних стилів, філософсько-естетичних ідей різних історичних епох, жанрових особливостей музичних творів, загальних принципів музичної драматургії тощо. У цьому контексті слушною є думка К. Мартинсена про те, що «твір мистецтва може бути пережитий і знову створений тільки в індивідуально-суб'єктивній формі або зовсім не буде пережитий і створений», оскільки

---

<sup>71</sup> Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск: «Наука», 1982.

«індивідуальність є незмінною психічною конституцією людини, яка дана їй від природи»<sup>72</sup>.

Отже, провідною метою музично-інструментальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва як складової їх фахової підготовки є формування всебічно розвиненої особистості фахівця, здатного на високопрофесійному рівні володіти музичним інструментом, спроможного використовувати у своїй виконавсько-практичній діяльності досягнення передової музично-педагогічної думки, володіти методиками індивідуального навчання та компетентно використовувати їх у своїй подальшій професійній діяльності.

Як вже відмічалось нами у попередньому підрозділі (1.2), формування умінь ґрунтується на психологічній концепції теорії діяльності і передбачає оволодіння певними практичними діями, різними способами дій на основі знань та навичок.

Таким чином, враховуючи сутнісну характеристику художньо-комунікативних умінь, а також специфіку музично-інструментальної підготовки майбутніх педагогів-музикантів, пропонуємо розглядати *художньо-комунікативні вміння майбутнього вчителя музичного мистецтва як здатність особистості до здійснення інтерактивної взаємодії з творами музичного мистецтва, яка базується на художньо-мистецьких знаннях, комунікативних навичках, педагогічних компетенціях та виявляється в процесі виконавсько-інтерпретаційної діяльності, що забезпечує його особистісний та професійно-творчий розвиток.*

---

<sup>72</sup> Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. / В редакции Г.М. Когана. М.: Музыка, 1966. С. 197.

## Розділ 2.

### Методичні засади формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва

#### 2.1. Культурно-освітня значущість української фортепіанної музики

У світлі новітніх викликів, що постають перед музично-педагогічною освітою, особливої цінності набуває звернення до української культурно-мистецької спадщини. Доволі широкої популярності серед науковців набувають дослідження феномена української фортепіанної музики як складової європейського культурного простору, невичерпної культурної й духовної скарбниці українського народу, з одного боку, та його беззаперечної значущості в процесі інструментально-виконавської підготовки студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів, з іншого. На передній план висуваються ідеї про вивчення українського виконавського репертуару, яке повинно йти пліч-опліч із розвитком розуміння і відчуття національно-звукових ознак виконання музики, про формування умінь втілення і переживання особливих стилевих нюансів національної школи, національного мистецтва. Відтак, зростає потреба у впровадженні в систему інструментально-виконавської підготовки майбутніх педагогів-музикантів інноваційних методичних розробок на засадах української фортепіанного мистецтва, як одного із наймогутніших засобів розкриття індивідуальних творчих якостей особистості. Педагог, який сам ретельно вивчав творче надбання українських композиторів, опанував особливості інтерпретаційної діяльності талановитих вітчизняних виконавців, засвоїв методичні принципи освітньої діяльності українських педагогів-музикантів, спроможний сформувати музичну культуру наступного покоління українців<sup>73 74</sup>.

---

<sup>73</sup> Олексюк О. М. Стратегічні орієнтири розвитку мистецької освіти в міждисциплінарному дискурсі. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. К. : Київський університет імені Бориса Грінченка. Вип. 3, 2018. С. 4 – 8.

<sup>74</sup> Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва : домінуючі аспекти розвитку. *Наукові записки. Серія : Педагогічні науки*. Кропивницький : РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2017. Вип. 152. С. 31–37.

Зародження, кристалізація та удосконалення українського фортепіанної музики відбувалось в умовах розвитку вітчизняної музичної культури. Науковці довели, що вітчизняній музичній культурі властиве глибоке тяжіння до народності. Специфічним змістом української музики мистецтвознавці називають «надчутливість, рефлексійність, ліризацію світу» (Л. Корній), лірично-отеплену, інтимно-побутову інтонацію образного строю (І. Ляшенко), елегійно-замрійливу експресивність (Л. Архімович) тощо. Дослідниця Л. Побережна вважає, що потужний естетико-виховний потенціал української музики криється у високій духовності та гуманістичній спрямованості її художніх образів; у використанні широкої палітри національно-стильового та жанрового формотворення з опорою професійної музики на фольклорні джерела<sup>75</sup>.

Процеси формування та кристалізації української фортепіанної музики здійснювались під впливом соціокультурних передумов, ґрунтувались на творчих досягненнях і взаємопроникненні української та зарубіжної фортепіанних шкіл у різних жанрово-стильових напрямках. Таким чином, українська фортепіанна музика як складова духовної культури є різновидом музичного та специфічною формою інструментального мистецтва, виступає культурно-історичним явищем.

Історичні аспекти розвитку української музичної культури вивчали культурологи (Н. Зимогляд, Ю. Ольховський, В. Шейко, В. Шульгіна). В свою чергу, багато робіт мистецтвознавців, педагогів (М. Гордійчук, Н. Гуральник, Ж. Дедусенко, М. Дремлюга, М. Загайкевич, З. Йовенко, Н. Кашкадамова, Л. Кияновська, В. Клиш, Л. Корній, Н. Ревенко, Н. Свещинська, О. Фрайт та інші) присвячено проблемі вивчення української фортепіанної музики. На підставі досліджень вищезазначених авторів, визначаємо шість найважливіших часових періодів у розвитку українського фортепіанної музики.

---

<sup>75</sup> Побережна Л. Л. Розвиток естетичної культури студентів музично-педагогічних факультетів засобами української музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. К., 2001. С. 12.

*Перший період* – початок – перша половина XIX століття, в історії української культури називають часом національно-культурного відродження. Його метою було здобуття національної незалежності, утворення самостійної національної держави, розквіт духовної культури нації. В музичному мистецтві на цьому етапі відбувалося становлення національної симфонії та інструментальної музики, зокрема, української фортепіанної музики та українського мистецького напрямку – романтизму.

У період романтизму зростає особливий інтерес до фортепіанної музики. Фортепіано вважали універсальним музичним інструментом, через співучий звук і багате темброве розмаїття, що уможливило найбільш повне втілення різноманітних ліричних образів і почуттів. Джерелом живлення для написання перших фортепіанних мініатюр романтичного стилю були теми українських народних пісень, в яких втілювалися суб'єктивно-ліричні почуття.

У першому десятилітті XIX століття музичне навчання здійснювалось при церквах, у тісній взаємодії з виконавськими осередками, тобто при виконавських колективах існували школи, де навчалися музики. Гри на фортепіано навчали у Харківському університеті, інститутах шляхетних дівчат (Одеса, Полтава, Київ), приватних пансіонах тощо.

До видатних творчих постатей даного періоду належить талановитий український піаніст-композитор О. Лизогуб, якого Л. Корній називає зачинателем романтизму в українській фортепіанній музиці. Ним були складені варіаційні цикли, в яких народнопісенна основа майстерно поєднується з розвиненою віртуозністю. Особливим ліризмом вирізняються інші твори композитора – ноктюрни, мазурки тощо. Талановитий український піаніст-педагог Й. Витвицький у своїй творчості розвиває віртуозний стиль варіацій, звертається до танцювальних жанрів – коломийок, шумок, в яких представлені нові тенденції з національними рисами інструментального музикування. Найвідомішим твором композитора Т. Безуглого є «Марш на смерть Т. Шевченко». Мініатюрні твори програмного змісту створив композитор і



піаніст В. Пащенко «За Неман іду», «Дума про Україну». З іменем видатного піаніста і композитора Т. Шпаковського пов'язане становлення жанру рапсодії.

Концертно-виконавська діяльність у зв'язку із складними історичними умовами на початку XIX століття носила здебільшого салонний, аматорський характер, тобто ще не досягла професійного рівня. Першими українськими піаністами, які за соціальним статусом були ще аматорами, вважаються О. Лизогуб, Т. Безуглий, М. Маркевич та інші.

Підсумовуючи початкові етапи становлення національної аматорської фортепіанної музики, О. Фрайт стверджує, що в порівнянні з європейською вона відзначалася переважаючою фольклорною програмністю. Дана програмність, на думку автора, витікає з особливих позицій фортепіанного жанру в тогочасній національній культурі, а саме: домінування камерних домашніх форм музикування, відсутність професійної школи в Україні<sup>76</sup>.

З вищесказаного можна простежити такі *тенденції* розвитку фортепіанного музики в Україні періоду національно-культурного відродження: її аматорський рівень, що не виходив за межі домашнього музикування; звернення до народно-пісенних джерел; втілення фольклорних образів у поєднанні із західноєвропейськими романтичними традиціями<sup>77</sup>.

*Другий період* – друга половинна XIX століття. Історичні передумови, зумовлені перебуванням України під владою Австрійської та Російської імперій, що пригнічували український народ та все українське, стимулювали продовження процесів національно-визвольних рухів. Це доба піднесення української науки, становлення української професійної музики та театру, які збагатились новими творчими постатями та мистецькими здобутками<sup>78</sup>.

Впродовж другої половини XIX століття у фортепіанній музиці відбувалися процеси професіоналізації композиторського письма. В цей час

---

<sup>76</sup> Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2000.

<sup>77</sup> Михалюк А. М. Тенденції історичного розвитку українського фортепіанного мистецтва. *Современные аспекты культурного диалога: Россия – Украина* : сборник материалов II Международной научно-практической конференции (25 сентября 2011 г.). Краснодар, 2012. С. 81 – 87.

<sup>78</sup> Історія української музики: Т. 2. Друга половина XIX ст. / відп. ред. Т. П. Булат. К. : Наукова думка, 1989. С. 445.

виникають нові жанрові різновиди, що значно розширили й збагатили загальну палітру української музики. Вершиною у жанровому розвитку фортепіанної музики (а загалом інструментальної) останньої третини XIX століття стала творчість М. Лисенка, який широко використовував діатоніку зі всім багатством народних ладів, свідомо прищеплював на ґрунті української культури майже всі існуючі в західноєвропейській музиці жанри, увиразнюючи національний характер і особливості інтонаційно-ладової специфіки, лірико-драматичну образність, самотні мелодики<sup>79</sup>.

Осередками музичної освіти стають приватні музичні школи, рівень викладання в яких не поступався музичним училищам. Програми деяких з них орієнтувались на програми музичних училищ (школа С. Блуменфельда), наближались до консерваторських вимог (школа М. Тутковського). З метою поширення музичного навчання, у 1868 році в Києві засновується перший спеціальний музичний навчальний заклад середнього профілю – музична школа ІРМТ, що переросла в музичне училище ім. Р. Глієра, яку очолив у 1877 році В. Пухальський. Вона ствердила в Україні розвиток професійного фортепіанного навчання. Фортепіанні класи вели відомий в Європі піаніст-виконавець і етнограф М. Лисенко; випускники Лейпцігської консерваторії Б. Каульфус та піаніст і композитор К. Бюхнер; випускники Петербурзької консерваторії класу фортепіано А. Рубінштейна М. Альтані та піаніст і композитор Ю. Померанцев<sup>80</sup>.

Інтенсифікація розвитку української фортепіанної музики, що припала на останню третину XIX століття, пов'язана з діяльністю талановитого композитора-новатора, фундатора національної композиторської школи, піаніста-виконавця М. Лисенка. С. Людкевич правдиво назвав фортепіанну творчість М. Лисенка «зразком зрілого романтичного стилю в українській музиці», «де сконцентрувалися такі іманентні прикмети індивідуального стилю

---

<sup>79</sup> Історія української музики. Т.5./відп. ред. А. І. Муха. К. 2004. 433 с.

<sup>80</sup> Історія української музики. /відп. ред. А. І. Муха. К. 2004. С. 135.

митця, як багатоскладовість і діалогічність». Тільки з іменем М. Лисенка пов'язаний справді професіональний розвиток української фортепіанної музики. Фортепіанне мистецтво М. Лисенка демонструє високий рівень синтезу досягнень української національної і професійної світової музики.

Видатними композиторами і піаністами в цей час були М. Завадський, В. Заремба, А. Єдлічка, В. Крауз та інші, у фортепіанній творчості яких представлені такі жанри: варіації, вальси, польки, кадрили, думки, шумки, чабарашки, рапсодії тощо. Сучасники М. Лисенка у галузі фортепіанної музики, композитори другої половини XIX століття – С. Воробкевич, М. Колачевський, О. Нижанківський, Д. Січинський, В. Сокальський, П. Сокальський, – своєю різножанровою діяльністю сприяли утвердженню народних основ у царині професійної музичної культури.

В музичному житті кінця XIX століття прослідковується тенденція переходу від аматорського виконавства як основної форми музикування до професійного. Значними мистецькими подіями для України були концертні виступи відомих російських композиторів і піаністів С. Танєєва та П. Чайковського, гастролі Ф. Ліста. Концертуючими українськими піаністами-віртуозами були Т. Шпаковський, Т. Безуглий. Позитивними тенденціями мистецького життя були орієнтація на здобутки прогресивної російської та західноєвропейських культур, прагнення до професійної освіти і високого рівня виконавства.

Отже, в українській фортепіанній музиці віддзеркалились такі тогочасні *тенденції*: становлення української композиторської школи в освітньому просторі України (започатковано М. Лисенком); вихід фортепіанного виконавства з домашнього музикування на рівень професіоналізму; творче освоєння фольклорних джерел, яке передувало подальшій кристалізації національного романтичного стилю; тяжіння до програмності; процеси

трансформації світових фортепіанних жанрів на рівні національного самовираження<sup>81</sup>.

*Третій період* – кінець XIX – перша чверть XX століття, відзначається історичними катаклізмами, національними протиріччями, а також яскравими злетами в науці, культурі, а особливо в мистецтві. Цей період ознаменовано процесами українізації, які спрямовувались радянською владою на розвиток вітчизняної культури. Серед позитивних її явищ бурхливий розвиток літератури, кіно, образотворчого мистецтва і архітектури, музично-драматичної творчості, музичного мистецтва. Проте, у 30-ті роки, хвилю відродження української культури було перервано наслідками сталінського тоталітарного режиму. В результаті чого відбулася деінтелектуалізація та дегуманізація суспільства, жертвами репресій і переслідувань ставала інтелектуальна частина українського народу. Були заборонені твори видатних вчених, митців, письменників на демократичну тематику.

У перші десятиліття XX століття значно розширилися образно-тематичні обрії фортепіанної музики, збагатилася художнє мислення та інструментальна мова. Стали помітні стилістичні прояви сучасного модернізму, декадансу, псевдоноваторства, властивих музичній культурі епохи імперіалізму. Деякі течії сучасного урбанізму, експресіонізму, конструктивізму торкнулися творчості окремих українських митців або знайшли місце в окремих творах<sup>82</sup>. Все більшої виразності в українській фортепіанній музиці на зламі XIX і XX століть набуває тенденція до поглибленого пізнання принципів народності, всебічного і творчо-активного використання фольклорних джерел<sup>83</sup>.

Розвиток музично-педагогічної культури першої чверті XX століття характеризується тим, що ідеї національно-освітнього процесу підхоплюються різними регіонами України: Києвом, Харковом, Одесою, Львовом, які стають

---

<sup>81</sup> Михалюк А. М. Тенденції історичного розвитку українського фортепіанного мистецтва. *Современные аспекты культурного диалога: Россия – Украина* : сборник материалов II Международной научно-практической конференции (25 сентября 2011 г.). Краснодар, 2012. С. 81 – 87.

<sup>82</sup> Довженко В. Д. Нариси з історії української радянської музики. К. : Муз. Україна, 1967. Ч. 2 1967. С. 5.

<sup>83</sup> Історія української музики. Т. 3 кінець XIX – початок XX ст. / відп. ред. М. П. Загайкевич. К. : Наукова думка, 1989–1990. С. 404.

визначними музично-освітніми центрами, що притягують до себе видатних музичних діячів української музичної культури європейського рівня, серед яких видатні представники фортепіанної школи: Г. Беклемішев, Ф. Blumenфельд, Р. Глієр, П. Луценко, Г. Нейгауз, В. Пухальський, І. Слатін, Б. Яворський<sup>84</sup>.

Заслуговує уваги галицька музична культура, яка на початку ХХ сторіччя характеризується бурхливим розвитком розмаїтих професійних форм у всій своїй багатоманітності (концертній, освітній, науковій, а особливо композиторській). У таких умовах продовжує формуватися молода когорта галицьких композиторів В. Барвінський, С. Людкевич, Ф. Колесса, Н. Нижанківський<sup>85</sup>. На відмінну від своїх попередників творчий шлях даних композиторів характеризується власним художнім стилем, світоглядом, орієнтацією на інші духовні ідеали.

В той самий час у східноукраїнській музичній культурі розпочинається творчість композиторів з розмаїтими стильовими напрямками: імпресіонізму та символізму (Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, частково В. Косенко), рисами національного романтизму та вишукані прояви постромантизму (Я. Степовий), експресіонізму (М. Рославець), неофольклоризму, неокласицизму та необароко (О. Кошиць). Загалом в українській фортепіанній музиці на початку ХХ століття можна помітити тенденцію багатогранності естетико-стильових засад<sup>86</sup>.

З музичним життям цього періоду пов'язана концертна діяльність у Києві Г. Беклемішева (з 1913р.). Він активно пропагував твори композиторів-класиків, сучасну музику. Вершиною його просвітницької діяльності стали музично-історичні демонстрації – це цикл концертів, яким охоплено грандіозний обсяг музичного матеріалу: «кияни почули понад дві тисячі творів, починаючи від клавесинних п'єс ХVІІ століття і кінчаючи творами сучасних

---

<sup>84</sup> Історія української музики. Т. 3 кінець ХІХ – початок ХХ ст./ редкол.: М. М. Гордійчук (голова) та ін.. К. : Наукова думка, 1989–1990.

<sup>85</sup> Кияновська Л. О. Галицька музична культура ХІХ-ХХ ст. : навч. посібник. Чернівці : Книги – ХХІ, 2007.

<sup>86</sup> Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2000. С. 10.

авторів» (курсив наш – А.М.). Культурно-просвітительську роботу активно проводять видатні представники фортепіанного виконавства В. Пухальський (який очолив Київську консерваторію і перетворив її на один із провідних навчальних закладів світу) і М. Тутковський. Яскравим свідченням розвитку виконавської культури в Україні на початку ХХ століття були численні конкурси піаністів, скрипалів і віолончелістів. Лауреатами республіканських, всесоюзних і навіть міжнародних конкурсів виконавців були піаністи консерваторій: Є. Гілельс, Т. Гольдфарб, Л. Сагалов, А. Луфер та інші.

**Тенденції** розвитку української фортепіанної музики цього періоду полягають у поглибленні пізнання принципів народності; всебічному і творчо-активному використанні фольклорних джерел у поєднанні з новітніми європейськими течіями та на їх основі формуванням національних творчих позицій; професіоналізацією всіх жанрово-стильових та виконавсько-педагогічних процесів у розвитку української фортепіанної музики; просвітництвом, впливи якого віддзеркалились у концертній діяльності та роботі навчальних закладів України<sup>87</sup>.

**Четвертий період** (1940-50-і рр.) виокремлюється в історії України великими руйнівними подіями Великої вітчизняної війни (1941-1944), жорстокими репресіями видатних діячів культури і мистецтва. Особливо сумним цей період став для музичної культури, позначений знищенням музичних інструментів, нотних та книжкових фондів, втратою професійних композиторів та виконавців. Після війни соціокультурна ситуація на теренах України особливо не покращилась, було посилено ідеологічний тиск на всі сфери духовного життя, збільшилась штучна ізоляція від світового сучасного досвіду, впроваджувався все жорстокіший монопольний партійний диктат над творчою думкою, взагалі над свідомістю суспільства<sup>88</sup>. Тільки на початку 50-х рр. стає помітним поступове національно-культурне пробудження,

---

<sup>87</sup> Михалюк А. М. Тенденції історичного розвитку українського фортепіанного мистецтва. *Современные аспекты культурного диалога: Россия – Украина* : сборник материалов II Международной научно-практической конференции (25 сентября 2011 г.). Краснодар, 2012. С. 81 – 87.

<sup>88</sup> Історія української музики. Т. 5 : 1941-1958 рр./редкол. : Г. А. Скрипник (голова) та ін.. К., 2004. С. 10.

відбуваються процеси реабілітації, повернення в культуру спадщини репресованих митців<sup>89</sup>.

У музичному мистецтві спостерігається тяжіння до публіцистичності та конкретності, відтворення актуальних подій, спричинивши переважання вокально-хорової музики. Продовжилися пошуки нових шляхів поєднання національних традицій та сучасних напрямків європейських композиторських шкіл.

Цей період пов'язаний із відкриттям музично-педагогічних факультетів. Зміст їх діяльності (навчальної і практичної) відрізняється від професійних музичних навчальних закладів складом запропонованих для вивчення дисциплін, програмами (спочатку навчання здійснювалось за програмами консерваторій, що зміщувало акцент на виконавську діяльність піаністів). І серед завдань, які ставить перед собою педагог-музикант, чільне місце стало займати опанування студентами музично-просвітницькою діяльністю, майстерністю пояснювати музичні образи (вербальна інтерпретація), розкривати їх характерність, різнобарвність, емоційну та естетичну цінність тощо<sup>90</sup>. Підготовка вчителів музики для загальноосвітніх навчальних закладів проводилась у Львівському музично-педагогічному училищі ім. Ф. Колесси (1948), а згодом розпочалась в містах Бердичеві, Умані, Харкові, Ялті. У 50-і рр. наукові кадри для музично-педагогічної освіти готували і в консерваторіях. Першими докторами наук, професорами стали Л. Коваль, Г. Падалка. О. Рудницька, В. Шульгіна, О. Щолокова та інші.

Фортепіанна музика даного періоду пишається значними композиторськими досягненнями Б. Лятошинського. Так, трьома циклами фортепіанних прелюдій Б. Лятошинський започаткував нові і творчо розвинув уже наявні тенденції розвитку жанру; збагатив його непрограмний напрям елементами визначеної програмності, увівши нову для української прелюдії форму використання літературного епіграфа; розширив діапазон поліфонічних

---

<sup>89</sup> Шейко В. М. Історія української культури. X. : ХДАК, 2001. С. 287.

<sup>90</sup> Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа XX століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти : монографія. К. : НПУ, 2007. С. 145.

прийомів, поглибив художнє переосмислення фольклорних джерел, урізноманітнив способи викладу на основі світового творчого досвіду<sup>91</sup>.

Провідною тенденцією фортепіанної творчості тих років було прагнення композиторів до абсолютної і чіткої реалізації задуму. Тема війни простежується у композитора М. Вериківського, В. Задерацького. Творчість Ф. Богданова та І. Шамо тяжіє до пісенно-танцювальних сюжетів у синтезі різноманітних народних жанрів. Великого поширення у програмній фортепіанній творчості композиторів Д. Задора, А. Кос-Анатольського, М. Колесси, набувають картинні цикли, пов'язанні з образами природи. Фольклорні джерела народів світу у формі танцювальних сюїт втілились у композиторській творчості Т. Маєрського, Ф. Надененка. Програмністю відзначаються твори М. Сильванського, в яких відображені картини міста, а також теми літературних творів<sup>92</sup>. З-поміж жанрового розмаїття української фортепіанної музики даного етапу поширення набули такі як: токато (Ф. Богданов, А. Кос-Анатольський, М. Сильванський, І. Шамо), соната (Г. Таранов), поліфонія (В. Борисов, В. Задерацький), прелюдія (М. Вериківський, С. Жданов, В. Барабашов, М. Дремлюга, М. Жербін, В. Кирейко) тощо.

40-50-і роки стали періодом інтенсивних гастрольних поїздок в Україну видатних діячів фортепіанного мистецтва (С. Ріхтера, С. Нейгауза, Л. Оборіна, В. Софроніцького, Т. Ніколаєвої, Г. Гінзбурга, Б. Давидович, П. Серебрякова). Відзначаються також гастролі фортепіанних дуетів, що з'являлись тоді в Україні дуже рідко. Активно розвивалися концерти, присвячені творчості видатних українських композиторів. У згаданий період українські слухачі мали можливість почути гру відомих представників зарубіжного фортепіанного мистецтва та познайомитися в їхньому виконанні з творами композиторів Польщі, Угорщини, Румунії, Англії тощо. Починаючи з 50-х рр., все більше збагачується кількість гастролей українських артистів за кордон, а також все

---

<sup>91</sup> Історія української музики. Т. 5 : 1941-1958 рр./редкол. : Г. А. Скрипник (голова) та ін.. К., 2004. С. 313.

<sup>92</sup> Історія української музики. Т. 5 : 1941-1958 рр./редкол. : Г. А. Скрипник (голова) та ін.. К., 2004. 504 с.



частіше в країну приїздять зарубіжні виконавці. Це є свідченням того, що українське фортепіанне мистецтво продовжує рухатися у професійному напрямку та освоювати новітні художньо-виконавські здобутки.

Значними успіхами відзначається конкурсна справа. Так, підсумком розвитку фортепіанного мистецтва в Україні за минулі роки став конкурс піаністів, який відбувся у 1945 році. Серед його лауреатів були випускники Київської консерваторії Д. Тасін і Р. Гіндін (випускники професора А. Луфера), Р. Лисенко, Ю. Будницька, О. Рожавська<sup>93</sup>.

Провідними *тенденціями* цього періоду можна вважати: збагачення української фортепіанної музики новими творчими постатями та жанрово-стильовим розмаїттям форм; по-новому відбувається трансформація фольклорних традицій; збільшення популярності вітчизняної фортепіанної музики, виконавства та музичної освіти на міжнародних теренах<sup>94</sup>.

*П'ятий період* (1960-80-і рр.) вітчизняні науковці вважають яскравою сторінкою, кульмінаційним етапом, в якому найбільш інтенсивно проявились естетичні процеси постмодернізму. Його початок пов'язують із настанням «хрущовської відлиги» у другій половині 50-х років, а поступове «згасання» – з відновленням ідеологічного контролю партійної номенклатури над мистецтвом на початку 70-х років<sup>95</sup>. Унікальність характеру українського постмодернізму, на відмінну від його західного варіанту полягає у тому, що він не відкидав національної мистецької традиції (як фольклорної, так і артифіційної), а навпаки розвивав її. Естетичні засади постмодернізму уможливили актуалізацію фольклорної традиції (зокрема, діалектної сторони музичного

---

<sup>93</sup> Зимогляд Н. Ю. Піаністична культура України 30-х – 50-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Х., 1996. С. 13 – 14.

<sup>94</sup> Михалюк А. М. Тенденції історичного розвитку українського фортепіанного мистецтва. *Современные аспекты культурного диалога: Россия – Украина* : сборник материалов II Международной научно-практической конференции (25 сентября 2011 г.). Краснодар, 2012.

<sup>95</sup> Городецька О. В. Українська музика 60-х років ХХ століття у контексті цілісності епохи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2009. С. 6.

фольклору), наслідком чого стала поява «нової фольклорної хвилі» в 60-х роках<sup>96</sup>.

Українська фортепіанна музика у 60-80-і роки зазнає впливу пануючих у той час в Європі різноманітних модерних віянь, виходить на новий творчий шлях. Про це свідчить поповнення української композиторської школи яскравими митцями, які володіють сучасною технікою, що відповідає взаємопроникненню художніх пошуків європейських шкіл та національної самобутності. Яскраво помітним стає жанрово-стильове збагачення фортепіанної музики як традиційним так і відверто новаторським художнім світобаченням.

У період з 1960-80-ті роки стверджується діяльність ще одного музичного навчального закладу (консерваторії імені С. Прокоф'єва) у м. Донецьку, який завойовував ще більший авторитет завдяки активній діяльності Н. Страчан, Ю. Лотакова, Н. Чеснокової та інших<sup>97</sup>. Цей час знаменний відкриттям аспірантури (1971р.), яка здійснювала підготовку молодих кандидатів педагогічних наук для освітньої системи України. Музично-педагогічна освіта здійснювалась на музично-педагогічних факультетах, а згодом інститутах мистецтв педагогічних університетів. За рахунок мистецького просвітництва розширювалась виховна сутність фортепіанного навчання, удосконалювались форми і методи музичного навчання у класі фортепіано, виконавсько-піаністична діяльність спрямовувалась на конкретну слухацьку аудиторію, що сприяло розкриттю педагогічного потенціалу піаністів-виконавців. Завдяки цьому музично-педагогічна освіта виокремилась і набула статусу самостійної галузі в системі мистецької освіти<sup>98</sup>. Вагомий внесок у розвиток фортепіанного навчання належить педагогам Е. Карповій, Н. Кашкадамовій, Г. Падалці, О. Рудницькій, В. Шульгіній, О. Щолоковій та

---

<sup>96</sup> Дубровний Т. М. Прояви естетики постмодернізму в українській фортепіанній музиці 60-90 рр. ХХ ст. *Вісник Львівського ун-ту. Серія : Мистецтво*. Вип. 4. Львів, 2004. С. 6.

<sup>97</sup> Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти : монографія. К. : НПУ, 2007. С. 160.

<sup>98</sup> Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти : монографія. К. : НПУ, 2007. С. 152.

іншим, які пропонували свої самобутні методи фортепіанного навчання в межах існуючих традиційних систем мистецької освіти.

Важливою ознакою фортепіанної музики є оновлення музичної мови та мислення, впровадження стилістичних новацій, сучасних засобів виразності, опанування новими різноманітними техніками композиторського письма, а саме: атональності, додекафонії, серійності, серіальності, алеаторики, сонорики, модальності, хроматики тощо. На постмодерністські тенденції досліджуваного періоду вказує переоцінка митцями попереднього досвіду; збереження та відновлення культурних надбань минулого; підвищений інтерес до національних особливостей, до місця та ролі традицій як у житті націй, суспільства взагалі, так і в творчості композиторів зокрема; актуалізація широкого спектру художніх умов, стилістики, мистецьких концепцій<sup>99</sup>.

Поява нового композиторського покоління (В. Бібик, В. Годзяцький, Л. Грабовський, В. Сильвесторов, М. Скорик, Є. Станкович, М. Степаненко, Б. Фільц та інші) ознаменувала нові еволюційні процеси у фортепіанній музиці. Так, у своїх творах композитор М. Скорик органічно й майстерно застосовує композиторський прийом «стильової гри», долаючи герметизм поміж «високими» та «низькими» жанрами, що є однією з характерних ознак естетики постмодернізму<sup>100</sup>. Композиторська творчість Л. Грабовського відзначається новими підходами до організації звукового матеріалу, новими принципами організації мистецького часу та простору творів. Серіалізм чи сонорика, алеаторика чи електронна музика – всі ці явища викликали до життя нове бачення цілісності й способів її формування (відкриті твори, вільні форми тощо)<sup>101</sup>. В. Сильвестров продовжує розвивати вільний тип фортепіанної сюїти. У своїй фортепіанній творчості М. Степаненко відроджує інтерес до узагальнено-програмного циклу. Продовжувачка традицій львівської

---

<sup>99</sup> Пономаренко О. Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80-90-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». К., 2003.

<sup>100</sup> Дубровний Т. М. Прояви естетики постмодернізму в українській фортепіанній музиці 60-90 рр. ХХ ст. *Вісник Львівського ун-ту. Серія : Мистецтво*. Вип. 4. Львів, 2004. С. 74.

<sup>101</sup> Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. К. : НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. С. 39.

композиторської школи Б. Фільц, у своїй фортепіанній творчості розвиває програмний задум і трансформацію фольклорних джерел<sup>102</sup>. Жанр українського фортепіанного концерту представлений у творчості В. Бібіка, П. Майбороди, В. Сильвестрова, М. Скорика, і характеризується неостильовими, передусім, необароковими тенденціями, що уможливило вихід даного жанру в сучасний європейський контекст музичної культури<sup>103</sup>. Загалом, композитори «нової фольклорної хвилі» у своїй фортепіанній музиці прагнули показати неповторну красу національних фольклорних традицій на рівні модерних європейських прийомів письма.

Велика заслуга піаністів-науковців у розбудові теорії музичної педагогіки. Відбулось часткове виокремлення проблем педагогіки фортепіанної школи, поглиблюються теоретичні основи розвитку інтелектуально-творчого потенціалу молодих піаністів у взаємозбагаченні результатів не лише з аналізу концертно-виконавської практики, а й досягнень музичної психології, музичної педагогіки<sup>104</sup>.

**Тенденції** розвитку фортепіанної музики даного періоду: переважання постмодерністських стилів в українській фортепіанній школі з яскраво вираженими фольклорними традиціями; поява новітніх прийомів композиторського письма; вдосконалення системи музично-педагогічної освіти, зокрема фортепіанного навчання та концертно-виконавської практики<sup>105</sup>.

**Шостий період** (90-і рр. ХХ ст. – початок ХХІ ст.) відкрив нові обрії перед національною культурою, загалом, та фортепіанним мистецтвом, зокрема. Історичний акт про державну незалежність України (24 серпня 1991 року) ознаменував розбудову самостійної держави, вільний розвиток

---

<sup>102</sup> Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2000. С. 14.

<sup>103</sup> Пономаренко О. Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80-90-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00. К., 2003. С. 8.

<sup>104</sup> Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти : монографія. К. : НПУ, 2007. С. 131.

<sup>105</sup> Михалюк А. М. Тенденції історичного розвитку українського фортепіанного мистецтва. *Современные аспекты культурного диалога: Россия – Украина* : сборник материалов II Международной научно-практической конференции (25 сентября 2011 г.). Краснодар, 2012. С. 81 – 87.

національної культури та збереження культурної спадщини. В цей час починають заповнюватися «білі плями» в царині українського мистецтва, повертаються імена і твори митців, несправедливо репресованих, забутих<sup>106</sup>.

У 90-і роки фортепіанне мистецтво займає лідируючі позиції в сфері української музичної культури. Підтвердженням цього є збільшення кількості національних і міжнародних фортепіанних конкурсів і фестивалів, поширення практики прем'єрного концертного виконання фортепіанних творів українських композиторів за межами країни. На думку деяких дослідників, свобода творчості породила своєрідний композиторський бум, що відзначався свіжим струменем духовності<sup>107</sup>.

Цей час у музично-освітньому просторі є досить суперечливий, складний, але з видатними досягненнями та перспективними зрушеннями в цій галузі. Відбувається подальше реформування музично-педагогічної освіти, відкриваються нові інститути мистецтв, зростає популярність подвійних спеціальностей згідно соціального замовлення, узгоджуються програми відповідно до вимог європейського освітнього простору<sup>108</sup>. З'явилися програми Л. Хлебнікової, А. Авдієвського, А. Болгарського, І. Гадалової, Л. Масол та інших, у яких представлені сучасні позиції музичного навчання та виховання в загальноосвітній школі. Плідну працю в царині вищої музично-педагогічної освіти продовжують педагоги-піаністи Н. Гуральник, Т. Завадська, Н. Кашкадамова, Л. Кондрацька, Г. Падалка, О. Рудницька, В. Шульгіна, О. Щолокова та багато інших.

Українські композитори зосереджують свою увагу не на віднаходженні нових стилів, а на індивідуальному виборі вже сформованих методів композиції та їх взаємозв'язків, взаємодій. Провідним образно-концептуальним началом фортепіанної музики на початку 90-х років виступає принцип гри з традицією. Він виявляється на всіх рівнях художніх систем: 1) на стильовому рівні –

---

<sup>106</sup> Шейко В. М. Історія української культури. Х. : ХДАК, 2001. С. 292.

<sup>107</sup> Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посібник. Львів : «Тріаді плюс», 2009. С. 318.

<sup>108</sup> Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти : монографія. К. : НПУ, 2007. С. 161.

полістилістика; 2) на жанровому рівні – гра з жанровими моделями минулого і сучасного, модифікація звичних назв жанрових визначень; 3) на рівні оформлення музичного матеріалу (узагальнення через тембр, персоніфікація тембрів, інструменти двійники персонажів в операх і кантатах); 4) гра з музичним простором<sup>109</sup>.

У творчості українських композиторів С. Бедусенко, О. Таганова помітний вплив образотворчого мистецтва, архітектурні прояви відчуються у творах Л. Дичко, української прикладної творчості – в опусі О. Некрасова. Тяжінням до «ігрової» тематики з елементами театрального мистецтва відзначаються композиції К. Цепколенко, Л. Юріної, С. Зажитька, С. Луньова, В. Рунчака, С. Тімотікова та інших. Історичні події відображенні у творах Г. Саська. Духовним осмисленням світу сповнені фортепіанні жанри творчості О. Щетинського, Ю. Іщенка. В композиторському доробку Є. Станковича зустрічаються твори на теми тиші та мовчання. У своїй творчості порушували тему людського голосу та сприйняття часу І. Небесний, О. Щетинський, І. Щербаков, С. Тімотиков, В. Сильвестров та інші<sup>110</sup>. Еволюційні процеси в жанрі фортепіанного концерту пов'язані з появою його нових різновидів: великого сольного симфонізованого концерту (В. Золотухін, К. Цепколенко, А. Караманов) та концерту-симфонії (О. Костін, М. Скорик)<sup>111</sup>.

Даний період знаменний проведенням в Україні великої кількості конкурсів. У Києві Міжнародний конкурс імені М. Лисенка та Міжнародний конкурс юних піаністів пам'яті В. Горовиця, у Харкові Міжнародний конкурс піаністів імені В. Горовиця, конкурс імені П. Луценка та конкурс юних піаністів В. Крайнева, у Кіровограді Всеукраїнський конкурс імені Г. Нейгауза, у Дніпропетровську конкурс імені Ф. Шопена, у Криму конкурс юних піаністів, фестивалі-конкурси студентів-піаністів у Мелітополі, Вінниці. Завдяки

---

<sup>109</sup> Северінова М. Ю. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90-х років ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. К., 2002. С. 9.

<sup>110</sup> Ревенко Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80-90-ті роки ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. К., 2004.

<sup>111</sup> Пономаренко О. Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80-90-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2003. С. 14.

конкурсним змаганням, концертній діяльності, широкого визнання завоювали піаністи Є. Громов, М. Драган, Т. Кравченко, Р. Рєпка, О. Рапіна, С. Шабалтіна, фортепіанний дует у складі І. Алексійчук та Ю. Кота.

*Тенденції* цього періоду: розвиток фортепіанної музики відбувається у стильовому напрямку постмодернізму і необароко; небувалого розквіту набуває концертна діяльність вітчизняних піаністів як на теренах України так і за її межами; вдосконалюються традиційні звуковисотні прийоми, відбувається пошук нових засобів виразності і технік композиторського письма; розбудова музично-педагогічної освіти відповідно до вимог євроосвітнянського простору<sup>112</sup>.

Отже, українська фортепіанна музика як невід'ємна складова європейської музичної культури є культурно-історичним явищем. У період національно-культурного відродження українській фортепіанній музиці був притаманний аматорський рівень, що не виходив за межі домашнього музикування; звернення до народно-пісенних джерел; втілення фольклорних образів у поєднанні із західноєвропейськими романтичними традиціями. У другій половині ХІХ століття відбулося становлення української композиторської школи в освітньому просторі України (започатковано М. Лисенком); вихід фортепіанного виконавства з домашнього музикування на рівень професіоналізму; творче освоєння фольклорних джерел, яке передувало подальшій кристалізації національного романтичного стилю; тяжіння до програмності; процеси трансформації світових фортепіанних жанрів на рівні національного самовираження. Починаючи з кінця ХІХ – першої чверті ХХ століття, характерними для української музики стає поглиблення пізнання принципів народності; всебічне і творче використання фольклорних джерел у поєднанні з новітніми європейськими течіями та на їх основі формування національних творчих позицій; професіоналізація всіх жанрово-стильових та виконавсько-педагогічних процесів у розвитку українського фортепіанного

---

<sup>112</sup> Михалюк А. М. Тенденції історичного розвитку українського фортепіанного мистецтва. *Современные аспекты культурного диалога: Россия – Украина* : сборник материалов II Международной научно-практической конференции (25 сентября 2011 г.). Краснодар, 2012.

мистецтва; просвітництво, впливи якого віддзеркалились у концертній діяльності та роботі навчальних закладів України. У період 1940-50-і рр. українська фортеп'янна музика збагатилася новими творчими постатями та жанрово-стильовим розмаїттям форм; по-новому відбулася трансформація фольклорних традицій; суттєво збільшилася популярність вітчизняної фортеп'янної музики, виконавства та музичної освіти на міжнародних теренах. У 1960-80-і рр. у розвитку української фортеп'янної музики переважали постмодерністські стилі з яскраво вираженими фольклорними традиціями; з'явилися новітні прийоми композиторського письма; вдосконалилась система музично-педагогічної освіти, зокрема фортеп'янного навчання та концертно-виконавської практики. У період 90-і рр. ХХст. – початок ХХІст. розвиток української фортеп'янної музики відбувався у стильовому напрямку постмодернізму і необароко; небувалого розквіту набувала концертна діяльність вітчизняних піаністів як на теренах України так і за її межами; вдосконалилися традиційні звуковисотні прийоми, були віднайдені нові засоби виразності і техніки композиторського письма; відбувся розвиток музично-педагогічної освіти відповідно до вимог євроосвітнянського простору.

## **2.2. Методичні рекомендації щодо формування художньо-комунікативних умінь студентів**

Попри широкий інтерес наукової спільноти до питань, пов'язаних із удосконаленням виконавської майстерності студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів, все ж таки, недостатня увага дослідників приділяється розробці та впровадженню ефективних методик, зміст яких ґрунтується на здобутках української фортеп'янної музики. Тому виникає необхідність у висвітленні концептуальних положень процесу формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі інструментально-виконавської підготовки.

У розробці комплексу методів щодо формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва варто



дотримуватися провідних дидактичних принципів, які є основними положеннями мистецького навчання (Г. Падалка). В основу методики формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва варто взяти до уваги такі концептуальні положення:

- формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва забезпечується спрямованістю освітнього процесу на активізацію національної самосвідомості студентів у процесі опанування українською фортепіанною музикою;

- провідною передумовою формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва є розвиток творчої самостійності, яка віддзеркалює оригінальність інтерпретаційного мислення виконавця, його національний характер та забезпечує професійно-художнє коригування власної виконавської діяльності.

Також варто створити умови, за яких формування художньо-комунікативних умінь студентів здійснювалося б природно і послідовно, з дотриманням згаданих положень. До таких педагогічних можна віднести:

- стимулювання мотиваційної спрямованості студентів до розуміння емоційного змісту музичного твору, його художньо-образної сфери на основі ментальних особливостей інтонаційної думки фортепіанних творів;

- активізація комунікативної взаємодії на основі емпатії в процесі творчої музично-виконавської діяльності;

- забезпечення оволодіння студентами різними способами художньо-комунікативної взаємодії з творами українського фортепіанного мистецтва.

Перший – *мотиваційний етап* – виступає основою формувальної методики, яка ознайомлює майбутніх учителів музичного мистецтва з особливостями їх виконавсько-педагогічної діяльності на матеріалі українського фортепіанної музики. Даний етап доцільно проводити в межах курсу «Основний музичний інструмент (фортепіано)». Його головною *метою* є забезпечення усвідомленої зацікавленості виконавською діяльністю педагогів-

музикантів на засадах української фортепіанної музики. Основні завданнями цього етапу:

- стимулювання стійкого інтересу студентів до виконавської діяльності на основі пізнання фортепіанних творів українських композиторів;
- усвідомлення потреби в самовираженні в процесі пізнання вітчизняного фортепіанного мистецтва;
- формування позитивного ставлення до обраної професії вчителя музичного мистецтва в процесі опрацювання українських фортепіанних творів.

Розв'язання завдань першого етапу передбачає застосування таких методів: *демонстрації виконавських творів* (полягає в заданні орієнтирів виконавського пошуку студентам, наочному відтворенні образу, який має бути ними досягнутий), *художнього ознайомлення з фортепіанними творами українських композиторів* (передбачає прослуховування аудіо-записів виконавських інтерпретацій фортепіанних творів вітчизняних авторів у виконанні видатних українських музикантів-піаністів), *ескізного вивчення музичних творів* (передбачає цілісне охоплення студентами образно-художнього змісту твору без детального опрацювання технічних моментів, без доведення музичного твору до високих ступенів завершеності, концертно-виконавської готовності) *та емоційно-вольових характеристик* (спрямовувався на удосконалення сценічно-вольових навичок, поліпшення концертної, емоційно-вольової підготовки студентів, що дозволяє контролювати свої дії під час гри, а також отримувати задоволення від виконання).

В результаті проведення першого етапу роботи кожен із студентів матиме можливість сформувати стійкий інтерес до виконавської діяльності, усвідомити потреби в самовираженні та розвинути позитивне ставлення до обраної професії вчителя музичного мистецтва завдяки пізнанню фортепіанних творів українських композиторів

*Метою* другого етапу роботи – *інформаційного* – є розширення та поглиблення мистецьких знань та професійно-педагогічних компетенцій майбутніх педагогів-музикантів необхідних для успішного формування

художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва на основі української фортепіанної музики. Основними завданнями цього етапу є:

- розширення обсягу музично-історичних та музично-теоретичних знань студентів;

- удосконалення навичок добору вітчизняного музично-виконавського репертуару;

- актуалізація знань вікових особливостей музичного сприймання. Основними методами роботи на цьому етапі можуть бути *метод вільних характеристик* (сприяє виявленню спроможності студентів психологічно оцінювати якості іншої особистості), *метод практичних контрольних завдань з добору музично-виконавського репертуару* (передбачав складання репертуарного плану матеріалом якого стала фортепіанна творчість українських композиторів).

На третьому етапі методичної роботи – *технологічному* – передбачається удосконалення якості виконавського висловлювання майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі виконання фортепіанних творів українських композиторів. *Завдання* цього етапу:

- розвиток музично-виконавських умінь;

- удосконалення інтерпретаційно-аналітичних умінь;

- розвиток здатності здійснювати художньо-педагогічну комунікацію.

З-поміж ефективних методів роботи, то на цьому етапі варто використовувати *метод складання виконавського плану* (спрямовується на віднайдення правильних виконавсько-інтерпретаційних орієнтирів музичного твору), *рольова гра «Компетентний викладач»* (передбачає розвиток здатності до художньо-педагогічної комунікації).

*Метою* четвертого етапу методичної роботи з формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва – *творчого* – є розвиток у студентів здатності до художньо-творчої виконавської діяльності. *Завдання* цього етапу:

- розширення досвіду самостійної музично-пошукової діяльності;
- формування ціннісних орієнтацій у сфері музики;
- розвиток творчих здібностей.

Варто використовувати *рольову гру «Музичний редактор»* (полягає в актуалізації зв'язку теоретичного і практичного досвіду студентів, поглиблені їх умінь аналізувати, робити висновки, самостійно приймати рішення у нестандартних виконавських ситуаціях), *метод складання рецензій* (передбачає самостійне оцінювання студентами правильності відтворення концепції художньої інтерпретації твору, його національно-стильового тлумачення), *лекцію-концерт* (спрямовує на удосконалення виконавських й артистичних якостей студентів, набуття психологічного «загартування» та естрадного спокою, впевненості у власних виконавсько-творчих можливостях)<sup>113</sup>.

Отже, окреслені методи роботи щодо формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі опанування фортепіанних творів українських композиторів сприятимуть інтенсифікації національної самосвідомості студентів, розвитку творчої самостійності студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів як головної передумови формування художньо-комунікативних умінь студентів в процесі вивчення української фортепіанної музики. А це, в свою чергу, уможливить віддзеркалення оригінального інтерпретаційного мислення студента-виконавця, прояв його національного характеру та забезпечить професійно-художнє коригування власної виконавської діяльності.

---

<sup>113</sup> Михалюк А. М. Формування виконавської культури майбутніх учителів музики засобами українського фортепіанного мистецтва : навчально-методичний посібник / А. М. Михалюк. – К. : Видавництво Ліра-К, 2016.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдуллин Э. Б. Методологический анализ проблем музыкальной педагогики в системе вузовского образования. М. : Прометей (МГПУ), 1990. 188 с.
2. Абдуллин Э. Б. Теория музыкального образования : учебник для студентов высш.пед.учебн.заведений / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. М. : Издательский центр «Академия», 2004. 336 с.
3. Аністратенко Ж. Г. М. Беклемішев-педагог. *Українське музикознавство*. К., 1973. № 8. С. 209-221.
4. Арчажникова Л. Г. Профессия – учитель музыки. М. : Просвещение, 1984. 111 с.
5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986. 445 с.
6. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 388 с.
7. Бодрова Т. О. Підготовка майбутніх учителів музики до використання української музично-педагогічної спадщини у професійній діяльності : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. К., 2006. 20 с.
8. Борев Ю. Б. Художественное общение и его языки : Теоретико-коммуникативные и семиотические проблемы художественной культуры. *Художественная коммуникация и семиотика*. М., 1986. С. 64-69.
9. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. Москва : Институт психологи РАН, 1997. 352 с.
10. Булатова Л. О. Музичне мислення як спосіб художньої комунікації. *Молодий вчений*. 2016. № 3. С. 357-361.
11. Василевська-Скупа Л. П. Формування комуникативної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва : монографія. Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2014. 208 с.

12. Волкова Ю. І. Формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музики і хореографії : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2016. 20 с.
13. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987. 344 с.
14. Гарипова Н. М. К вопросу об эмоциональных компонентах в структуре содержания и восприятия музыки. *Внемузыкальные компоненты композиторского текста* : межвузовский сборник статей. Уфа, 2002. С. 101-117.
15. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник. Київ : Либідь, 1997. 376 с.
16. Городецька О. В. Українська музика 60-х років ХХ століття у контексті цілісності епохи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2009. 19 с.
17. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти : монографія. К. : НПУ, 2007. 460 с.
18. Дікун І. А. Формування досвіду творчої діяльності майбутніх учителів музики у процесі педагогічної практики : монографія. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2019. 242 с.
19. Довженко В. Д. Нариси з історії української радянської музики. Ч. 2. К. : Муз. Україна, 1967. 1967. 320 с.
20. Дубровний Т. М. Прояви естетики постмодернізму в українській фортепіанній музиці 60-90 рр. ХХ ст.. *Вісник Львівського ун-ту. Серія : Мистецтво*. Вип. 4. Львів, 2004. С. 69-76.
21. Жуковский В. И., Тарасова М. В. Коммуникативные основы художественной культуры: Монография. Сибирский федерал. ун-т, Красноярск, 2010. 179 с.
22. Зайцева А. В. Методична система формування художньо-комунікативної культури майбутнього вчителя музики : дис. ... д-ра. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2017. 528 с.

23. Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М.: Искусствознание, 1999. 367 с.
24. Зимогляд Н. Ю. Піаністична культура України 30-х – 50-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Х., 1996. 22 с.
25. Зязюн І. А. Краса педагогічної дії : навч. посібник. К., 1997. 302 с.
26. Иовенко З. Вопросы развития фортепианного искусства советской Украины в 20-е годы (1918-1932) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01. К., 1973. 20 с.
27. Історія української музики. Т. 3 кінець ХІХ – початок ХХ ст.. / редкол.: М. М. Гордійчук (голова) та ін.. К. : Наукова думка, 1989. 424 с.
28. Історія української музики. Т. 2. Друга половина ХІХ ст. / редкол. : М. М. Гордійчук (голова) та ін.. К. : Наукова думка, 1989. 464 с.
29. Історія української музики. Т. 5 : 1941-1958 рр.. / редкол. : Г. А. Скрипник (голова) та ін.. К., 2004. 504 с.
30. Каган М. С. Лекции по эстетике. Спб. : Изд. Ленинградского университета, 1971. 766 с.
31. Каган М. С. Мир общения: проблема межсубъективных отношений. Москва : Политиздат, 1988. 389 с.
32. Каган М. С. Системно-синергетический подход к построению современной педагогической теории. *Синергетическая парадигма. Синергетика образования*. М.: Прогресс–Традиция, 2007. С. 212-245.
33. Кашкадамова Н. Історія фортеп'яного мистецтва ХІХ сторіччя. Тернопіль : Астон, 2006. 608 с.
34. Кияновська Л. О. Галицька музична культура ХІХ-ХХ ст. : навч. посібник. Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. 424 с.
35. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посібник. Львів : «Триаді плюс», 2009. 356 с.
36. Козакова В. С. Проблема художественной коммуникации в культурно-эстетической действительности. URL : [http://www.culturalstudies.in.ua/sekcia\\_s\\_s2\\_2.php](http://www.culturalstudies.in.ua/sekcia_s_s2_2.php)

37. Косенко П. Б. Методика особистісно зорієнтованого навчання гри на музичному інструменті майбутнього вчителя музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. К., 2009. 20 с.
38. Коцурак О. М. Використання художньо-естетичного потенціалу музичного мистецтва в процесі інструментально-виконавської підготовки. *Проблеми освіти* : наук.-метод. збірник. Київ, 2016. Вип. 86. С. 153-160.
39. Лекомцев Ю. К. Словарь терминологии тартуско-московской семиотической школы. URL : [http://diction.chat.ru/xud\\_kom.html](http://diction.chat.ru/xud_kom.html)
40. Леонтьев А. А. Общение как объект психологического исследования. *Деятельность и общение*. М. : Смысл, 1997. С.234-258.
41. Лернер И. Я. Процесс обучения и его закономерности. Москва : Знание, 1980. 96 с.
42. Лупак Н. М. Художня комунікація в площині мистецької освіти : теорія, практика, інновації. *Мистецтво та освіта*. 2019. № 1. С. 6-11.
43. Людкевич С. Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики. Т.1. Львів : Вид-во М. Коць, Дивосвіт, 1999. 496 с.
44. Львов Л. В. Роль умений в достижении профессиональной компетентности будущих специалистов. *Образование и наука*. 2004. №5 (29). С. 94-108.
45. Маруфенко О. В. Формування вокально-слухових навичок майбутнього вчителя музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. К., 2006. 20 с.
46. Методология педагогики музыкального образования : учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Э. Б. Абдуллин. М. : «Издательство Гном», 2010. 416 с.
47. Мистецтво у розвитку особистості: Монографія /За ред., передмова та післямова Н. Г. Ничкало. Чернівці: Зелена Буковина, 2006. 224 с.
48. Михалюк А. М. Тенденції історичного розвитку українського фортепіанного мистецтва. *Современные аспекты культурного диалога: Россия – Украина* : сборник материалов II Международной научно-практической конференции (25 сентября 2011 г.). Краснодар, 2012. С. 81-87.



49. Михалюк А. М. Формування виконавської культури майбутніх учителів музики засобами українського фортепіанного мистецтва : навчально-методичний посібник. К. : Видавництво Ліра-К, 2016. 220 с.
50. Мінь Шаовой. Формування рефлексивних умінь майбутніх учителів музики в процесі фортепіанної підготовки : дис.. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Одеса, 2017. 230 с.
51. Московчук Л. М. Артистичні уміння молодших школярів як предмет психолого-педагогічних досліджень. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 16. Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики* : зб. наук. праць. К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2016. Вип. 27 (37). С. 104-109.
52. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 3. М. : Советская энциклопедия, 1976. Т. 3. М. : Корто – Октоль. 1976. 1104 с.
53. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 319 с.
54. Назаренко М. П. Комплексний підхід до інструментальної підготовки вчителів музики на мистецькому факультеті : метод. рекомендації для викладачів мистецьких факультетів пед. ун-в. Кіровоград, 2005. 54 с.
55. Олексюк О. М. Музична педагогіка : навчал. посібник. К. : КНУКіМ, 2006. 187 с.
56. Олексюк О. М. Музично-педагогічний процес у вищій школі. К. : Знання України, 2009. 123 с.
57. Олексюк О. М. Стратегічні орієнтири розвитку мистецької освіти в міждисциплінарному дискурсі. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. К. : Київський університет імені Бориса Грінченка. Вип. 3, 2018. С. 4-8.
58. Падалка Г. М. Музична педагогіка : Курс лекцій з актуальних проблем викладання музичних дисциплін в системі педагогічної освіти / за ред. В. Г. Бутенка. Херсон : ХДПІ, 1995. 104 с.

59. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва : домінантні аспекти розвитку. *Наукові записки. Серія : Педагогічні науки*. Кропивницький : РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2017. Вип. 152. С. 31-37.
60. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). К. : Освіта України, 2008. 271 с.
61. Платонов К. К. О системе психологии. Москва : Мысль, 1972. 216 с.
62. Платонов К. К. Структура и развитие личности. Москва : Наука, 1986. 256 с.
63. Побережна Л. Л. Розвиток естетичної культури студентів музично-педагогічних факультетів засобами української музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук 13.00.02. К., 2001. 20 с.
64. Пономаренко О. Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80-90-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2003. 23 с.
65. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации. К. : Ваклер, 2001. 656 с.
66. Прокопенко Р. В. Роль музично-інструментальної підготовки у фаховій підготовці майбутніх учителів музики. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Серія : Педагогіка і психологія*. Зб. статей. Вип. 32. Ч.1. Ялта : РВВ КГУ, 2011. С. 146-149.
67. Психология : словарь / под ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. М. : Политиздат, 1990. 494 с.
68. Раппопорт С. Х. От художника к зрителю. Проблемы художественного творчества. М.: Сов. художник, 1978. 237 с.
69. Ревенко Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80-90-ті роки ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. К., 2004. 20 с.
70. Роджерс К., Дж. Фрейберг. Современный подход к ценностному процессу. *Свобода учиться*. М. : Смысл, 2002. С. 388-411.
71. Ростовський О. Я. Професійна підготовка майбутніх учителів музики: проблеми і перспективи. *Наукові записки. Серія 6 : Педагогіка*. Тернопіль : ТДПУ, 2001. № 2. С. 15-22.

72. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти : навчал.-метод. Посібник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. 640 с.
73. Рудницька О. П. Педагогіка загальна та мистецька : навчальний посібник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. 360 с.
74. Ружицький В. С. Сутність і види професійних умінь учителів образотворчого мистецтва. URL : [https://www.narodnaosvita.kiev.ua/?page\\_id=373](https://www.narodnaosvita.kiev.ua/?page_id=373)
75. Северинова М. Ю. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90-х років ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. К., 2002. 21 с.
- 76 Сипченко І. В. Формування досвіду художньо-педагогічного спілкування майбутнього вчителя музики: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. К., 1997. 191 с.
77. Сліпак В. О. Образотворча система як технологічний комплекс – крок ХХІ століття. *Директор школи*, 2000. № 11. С. 104-108.
78. Соломаха С. О. Розвиток педагогічної майстерності викладачів музичного мистецтва та світової художньої культури : посібник. Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2013. 158 с.
79. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства. Издание 2-е, переработ., дополненное. М. : Музыка, 1970. 192 с.
80. Столович Л. Н. Жизнь. Творчество. Человек : Функции художественной деятельности. Москва : Политиздат, 1985. 415 с.
81. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. К. : НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. 118 с.
82. Теорія і методика мистецької освіти. Наукова школа Г. М. Падалки : колективна монографія / наук. ред. А. В. Козир. К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. 360 с.

83. Философский энциклопедический словарь / редкол. : С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-Оглы, Л. Ф. Ильичев и др.. 2-е изд. М. : Сов. энциклопедия, 1989. 815 с.
84. Філософський енциклопедичний словник / за ред. В. І. Шинкарука. К. : Абрис, 2002. 743 с.
85. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2000. 18 с.
86. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано : учеб. пособ.. М. : Просвещение, 1984. 173 с.
87. Шарков Ф. И. Основы теории коммуникации : учеб. Для вузов. М. : Издательский Дом «Социальные отношения», Изд-во «Перспектива», 2003. 248 с.
88. Шейко В. М. Історія української культури. Х. : ХДАК, 2001. 400 с.
89. Шульгіна В. Д. Музична україніка. К. : НМАУ, 2000. 232 с.
90. Якупов А. Н. Музыкальная коммуникация : история, теория, практика : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02. М., 1995. 37 с.

# Музичний додаток

## *Словник основних музичних термінів*

- **A cappella** — без супроводу інструментів, відсутність музичного супроводу.
- **A capriccio** — за бажанням.
- **A tempo** — відновлення першого темпу.
- **Accelerando** (accel.) – прискорюючи.
- **Adagio** — повільно.
- **Adagio assai** — дуже повільно.
- **Agitato** — схвильовано.
- **Allegro** — швидко (дослівно - "весело").
- **Allegretto** — повільніше ніж Allegro.
- **Andante** — в помірному темпі, (кроком).
- **Andantino** — швидше ніж Andante.
- **Animato** — душевно, натхненно.
- **Appassionato** — пристрасно.
- **A cadenza** — вільно, як каденцію.
- **Allargando** — уповільнюючи, розширюючи.
- **Amoroso** — з любов'ю, ніжно.
- **Affetuoso** — любовно, ніжно, з поривом.
  
- **Bel canto** — прекрасний спів.
- **Ben** — добре, досить
- **Brillante** — блискуче.
- **Burlando** — жартівливо.
- **Burlesco** — смішно, жартівливо.
- **Brio** — з вогнем.
  
- **Calando** — затихаючи.
- **Cantabile** — співуче, наспівно.
- **Cantando** — співуче, наспівно.
- **Canto** — спів, голос.
- **Capo, da capo** — початок, спочатку.
- **Capriccioso** — капризно, примхливо.
- **Colla parte** — за партією.
- **Con affetto** — з почуттям, пристрасно.
- **Con anima** — з душею.
- **Con brio** — з жаром.

- **Con dolore** — з сумом.
- **Con espressione** — з виразовістю.
- **Con moto** — з рухом.
- **Con sordino** — з сурдиною.
- **Con spirito** — з захопленням.
- **Con forza** — з силою.
- **Con fuoco** — з вогнем.
  
- **Da capo al fine** — від початку до кінця.
- **Declamando** — декламуючи.
- **Decrescendo** (descr.) – поступово зменшуючи силу звука.
- **Diminuendo** (dim.) – поступово тихіше.
- **Delicatamente** — витончено, зі смаком.
- **Divisi** — поділ однорідних інструментів або хорових голосів на групи.
- **Dolce** — ніжно, ласкаво.
- **Doloro, doloroso** — сумно, журливо.
- **Drammatico** — драматично.
  
- **Elegico** — елегічно.
- **Energico** — енергійно.
- **Eroico** — героїчно.
- **Espressivo** — емоційно.
  
- **Forte** — голосно.
- **Fortissimo** — дуже голосно.
- **Fuoco** – “вогненно”.
- **Furioso** — з люттям.
  
- **Giocoso** — грайливо.
- **Grandemente** — урочисто, велично.
- **Grave** — поважно, серйозно, повільно.
- **Grazioso** — граціозно.
  
- **Largamente** — широко, протяжно.
- **Largo** — широко, протяжно, дуже повільно.
- **Lento** — повільно.
- **Lirico** — лірично.
- **Lungo** — довгий, довго.
- **Maestoso** — урочисто, велично.

- **Marcato** — підкреслено, виділяючи.
- **Meno** — менше.
- **Meno mosso** — з меншим рухом, повільніше.
- **Mesto** — сумно, скорботно.
- **Mezzo voce** — півголосом.
- **Misterioso** — таємничо.
- **Mobile** — легко, рухливо.
- **Moderato** — помірно.
- **Molto** — дуже.
- **Morendo** — завмираючи.
- **Mosso** — рухливо.
- **Moto** — рух.
  
- **Ostinato** — уперто, невідступно.
  
- **Parlando** — говірком.
- **Patetico** — патетично.
- **Pesante** — важко (*з вагою, ваговито*).
- **Piangendo** — сумно.
- **Piena voce** — повним голосом.
- **Pizzicato** — щипком.
- **Poco a poco** — мало, помалу, поступово.
- **Presto** — швидко (*швидше ніж Vivace*).
- **Prestissimo** — дуже швидко.
- **Piano** — тихо.
- **Pianissimo** — дуже тихо.
- **Portamento** — перехід від однієї ноти до іншої, з елементами ковзання.
  
- **Quasi** — начебто, як, на зразок.
  
- **Rallentando** — заповільнюючи, затримуючи.
- **Recitato, recitando** — розповідаючи.
- **Recitativo** — речитативно.
- **Religioso** — релігійно.
- **Risoluto** — рішуче.
- **Ritardando** — заповільнюючи (*дослівно - запізнюючись*).
- **Ritenuto** — заповільнюючи (*дослівно - стримуючи*).
- **Rubato** — вільно (*стосовно темпу*).
- **Scherzando** — грайливо, жваво.

- **Scherzo** — жарт.
- **Semlice** — просто.
- **Sempre** — завжди, постійно, весь час.
- **Sentimento** — почуття.
- **Senza** — без.
- **Smorzando** — завмираючи.
- **Sonoro** — звучно, голосно, дзвінко.
- **Sordino** — сурдина.
- **Sostenuto** — стримано.
- **Sotto voce** — напівголосно.
- **Spirituoso** — палко, гаряче.
- **Con spiro** — палко, гаряче.
- **Stringendo** — поступово прискорюючи, стискаючи.
- **Subito** — раптово, одразу.
- **Sforzando** (sfz.) – раптовий акцент.
- **Slancio** — імпульс.
- **Solenne** — урочисто
  
- **Teneramente** — ніжно.
- **Tenuto** — витримано.
- **Tragico** — трагічно.
- **Tranquillo** — спокійно.
- **Tacet** – не грати (“мовчати”).
- **Tre corda** — зняти ліву педаль (*дослівно - три струни*).
  
- **Una corda** — ліву педаль (*дослівно - одна струна*).
  
- **Vivo, vivace** — жваво (*швидше ніж Allegro*).
- **Voce** — голос.
- **Volubile** — пустуючи, граючись.
  
- **Zefirroso** — легко, ефірно.
- **Zoppo** — спотикаючись.



## *Відомості про композиторів та виконавські рекомендації до творів*



**Білаш Олександр Іванович** (6 березня 1931р. - 6 травня 2003 р.) – український композитор, музично-громадський діяч, педагог, заслужений діяч мистецтв УРСР (1969); народний артист УРСР (1977) і СРСР (1990), Герой України (2001). Член НСКУ, НСПУ, один із фундаторів Українського фонду культури.

У 1952 році закінчив Житомирське музичне училище імені В. Косенка по класу баяна; у 1957 році – Київську державну консерваторію імені П. І. Чайковського по класу композиції у М. Вілінського.

У 1950-1961 рр. – викладач теорії музики в Київському педагогічному інституті; у 1976-1994 рр. – голова правління Київської організації Спілки композиторів України; автор ряду поетичних збірок.

**Творчий доробок.** У творчості композитора домінуючими є вокально-хорові та пісенні жанри.

*Опери:* «Гайдамаки» (за однойменною поемою Тараса Шевченка, 1965); *моноопери* «Балада війни» (1971), «Сповідь білого тюльпана» (1999), «Прапороносці» (1985); *оперети* «Легенда про Київ» (1982), «Дзвони Росії» (1982), «Чиста криниця» (1976); *мюзикл* «Пригоди Буратіно» (1988).

*Для симфонічного оркестру:* «Скерцо», «Весняна сюїта» (1959), балетна сюїта «Буратіно» (1961), поема «Павло Корчагін» (1965).

*Вокально-симфонічні твори:* ораторія «Вишневий вітер» (1989); кантати «Голод-33» (сл. В.Бровченка, 1993), «Надвечірні дзвони» (сл. В.Бровченка, 1997), «Поклони» (сл. І. Франка, 1999); для жіночого голосу та симф. орк. Поема (сл. І. Драча, 1999), «Вокаліз» (1965).

*Хори:* «Сину, вже качки летять» (1967), «Білі лебеді» (обидва на сл. М. Ткача, 1964), «Лелеченьки», «Долиною туман тече» (1968, на сл. Дм. Павличка), «Спи, маля» (сл. М. Ноеля) та ін.;

*Вокальні цикли:* «Світовий сонет» (переклад Дм. Павличка, 1986), «Балади» (сл. І. Драча, 1987).

*Вокальні дуети, тріо, романси, пісні* (понад 200): популярні «Два кольори» (сл. Дм. Павличка), «Ой висока та гора» (1962), «Ясени», «Прилетіла ластівка», «Сніг на зеленому листі» (всі на сл. М. Ткача), «Цвітуть осінні тихі небеса» (сл. А. Малишка), «Істина» (сл. Б.Олійника, 1974), «Журавка» (сл. В. Юхимовича, 1975) та ін.;

*Фортепіанні твори:* 2 концерти для фортепіано (1982, 1983), «Тетянчин альбом» (2002).

*Музика для спектаклів, радіопередач, художніх фільмів:* найбільш визначний – «Сон» (1964, режисер В. Денисенко).

## **Виконавські вказівки до фортепіанних творів**

### ***Гуцульська писанка***

Твір концертного плану, яскравий, колоритний, забарвлений фольклорними елементами у вигляді імітації інтонацій коломийки, «порожніх» квінт, секст, октав, синкопованого ритму, остинатного супроводу.

П'єса написана в складній тричастинній формі. Тематичні і фактурні зміни передають різнобарвність кольорів і візерунків писанки.

Слід зосередити увагу на поліметричних змінах і синкопованому ритмі у швидкому темпі. В середній частині (*Menno mosso*) – поліритмія, розширення діапазону викладу вимагають копіткої роботи, особливо над партією лівої руки, де треба досягти плинного *legato* в міжмотивних стрибках, в партії правої руки – *legato* в акордах. Окремої уваги потребує робота над контрастом частин і цілісністю форми твору загалом.

## **Баркарола**

Твір ліричного плану. Особливості жанру баркарола (від італ. *Barka* – «човен» – пісня венеціанських гондольєрів, «пісня на воді») втілюються через рівномірну ритмічну пульсацію у розмірі 6/8, яка передає хлюпотіння хвилі, у вигляді арпеджованих послідовностей в партії лівої руки на фоні акордового супроводу правої. Саме на нього слід звернути увагу упродовж усього твору, адже у верхніх звуках акордів прихована мелодична лінія, яку треба намагатися зіграти legato.

Слід звернути увагу на проблеми поліритмії, акордової вертикалі, часті зміни гармонії, «віолончельні» підголоски в партії лівої руки. Рекомендуємо орієнтуватись на лінію мелодії в акордових послідовностях.

«Запізнююча» педаль упродовж всієї п'єси є незмінною і дещо згладжує труднощі поліритмічних фрагментів, допомагає у відтворенні legato в акордах і арпеджованих послідовностях.

П'єса невелика за масштабами, однак ставить завдання формування культури звуку, глибокого туше, диференційованого прослуховування фактури.

**Жульєва Людмила Василівна** народилася 16 квітня 1947 р. у



м. Стаханові Луганської області. Музикознавець, композитор, піаністка, аранжувальник; викладач-методист Запорізького музичного училища ім. П. І. Майбороди.

У 1967 р. закінчила фортепіанне відділення Луганського музичного училища (клас Н. С. Петруні).

У 1967-1971рр. – студентка теоретичного факультету Саратовської консерваторії, там же концертмейстер в класі професора Б. Г. Манжори.

В 1973 р. – закінчила теоретичний факультет Одеської консерваторії (клас доцента Р. М. Розенберг).

У 1973 – 1980 рр. – викладач теоретичних дисциплін, голова предметно–циклової комісії Кіровоградського музичного училища, голова обласного об'єднання самодіяльних композиторів. Серед учнів – відомий композитор Ігор Крутой.

З 1982р. – концертмейстер, викладач-методист теоретичних дисциплін Запорізького музичного училища імені П.І. Майбороди. Провела понад 30 авторських концертів.

**Творчий доробок.** У творчому доробку композиторки переважають пісні, обробки народних пісень, популярних мелодій та ін. Вона є автором перекладень, аранжувань для фортепіано, солістів, хору, симфонічного оркестру, різних ансамблів.

Жульєва Людмила Василівна є автором-укладачем *фортепіанних збірок*: «Граємо удвох» Випуск 1 (2003), «Музика для дітей» (2003), «Д.Гершвін. Ансамблі в 4 руки» (2005), «В гостях у Андрея Петрова»- *збірка аранжувань в 4 руки для фортепіано* (2005), «Шкільний співанок» (2004), «Популярна музика» для фортепіанного дуету. Вип.1,2 (2006), «Піаніст-початківець» (випуски 1-2), «Улюблені мелодії в ансамблі з учителем» (2008), «Граємо удвох». Вип. 4 (2008), «Справжній друг», «Класика і сучасність», «Веселий кабальєро», «Джазові композиції» (2009), «Учень-піаніст», «Буду піаністом» (випуск 1-2), «Абетка піаніста», «Нотки» та ін. Вона є автором перекладання «Дитячого альбому» П. І. Чайковського для фортепіано в 4 руки (2010).

*Твори для фортепіано*: «Варіації на тему Шопена», «Скерцо», концертна п'єса «Косарі», Фантазія «Зозуленька», «Гамбрінус» (Одеські ескізи), «Запорізький вальс»; «Концертіно» (для двох фортепіано); «Мой город» для біг-бенда.

### **«Косарі»**

Концертна п'єса «Косарі» написана на тему однойменної української народної пісні в складній тричастинній формі з динамічною репризою.

Твір розпочинається вступом і завершується ефектною кодою. Імпровізаційний тип викладу, артикуляційна різноманітність, віртуозність

(розподіл пасажів між руками, часті зміни ритмічних фігурацій у швидкому темпі) вимагають від виконавця відповідної піаністичної підготовки, строгого відчуття єдиного темпу, сценічної витримки.

Особливу увагу слід звернути на піаністичні проблеми (послідовності паралельного рухів в терцію, дециму, з розподілом пасажів між руками, мелізматика, стрибки у швидкому темпі). Використання синкопованості, елементів підголосковості, різних видів техніки (від дрібної – до октавно-акордової, глісандо), різновидів педалізації створює ефект концертності, динамізму.

Твір рекомендується для студентів з високим рівнем музичної підготовки.

Яскраво образний зміст, фольклорна мелодична основа, концертний характер твору, дозволяє рекомендувати його до репертуару для слухання музики учнями середніх класів закладів середньої освіти.

### ***Фантазія «Зозуленька»***

Концертна п'єса Фантазія «Зозуленька» написана на тему української щедрівки «Ой сивая тая зозуленька».

Твір віртуозного характеру, де використані основні елементи фортепіанної техніки: дрібна техніка, арпеджована, техніка подвійних нот та крупна техніка.

Все це вимагає від виконавця неабиякої технічної підготовки та сценічної витримки. Велика різноманітність штрихів, яскраві динамічні контрасти та зміна образності ставить перед виконавцем ряд піаністичних завдань: оволодіти бездоганно фактурою твору, вміти швидко переключатися з одного епізоду на інший, не втративши при цьому цілісності виконання.

Однією з проблем при виконанні даного твору є агогіка, котра повинна бути природньою та гнучкою, врахувавши усі авторські позначення у тексті, а відхилення від основного темпу не повинні руйнувати цілісність твору.

Твір рекомендується для виконання студентам з високим рівнем музичної підготовки.

Як і попередній твір, Фантазію «Зозуленька» можна рекомендувати до репертуару для слухання музики учнями середніх класів закладів середньої освіти.



**Квасневський Валерій Федорович** – член Національної Ліги українських композиторів. Народився у Львові 4 листопада 1953 року. У 1977 році закінчив Львівську державну музичну академію імені М. В. Лисенка, де навчався по класу віолончелі у проф. Х. М. Колесси та брав уроки композиції у проф. А. Й. Кос-Анатольського.

**Творчий доробок:** Творчість композитора різножанрова. У його творчому доробку є *твори для симфонічного оркестру, твори для хору і солістів з оркестром, музика до драми Лесі Українки «Лісова пісня», балет-мініатюра за мотивами роману Кнута Гамсуна «Містерії», квінтет для дерев'яних духових інструментів з валторною та інструментальні твори для різних інструментів.*

Валерій Квасневський є автором понад 100 *солоспівів для голосу у супроводі фортепіано*. У 1998 році вийшов у світ збірник пісень та романсів на слова Петра Гоця «Чом ти не вийшла». У тому ж році видано збірник вокальних творів на слова поетів класиків, сучасних авторів та на власні вірші «Жовте листя».

В. Квасневський – сучасний композитор, але він продовжує мелодійні традиції композиторів XIX та початку XX ст. Проте композитор має своє творче обличчя, який в умовах сучасного технократичного суспільства зберігає щирість романтичного висловлення із сучасним поглядом творця у минуле, з якого виносить вічні цінності – любов до Бога, життя, природи, людини.

## ***Скерцо («Арлекінада»)***

Твір характерного плану (італ. Scherzo – буквально «жарт»), веселий, грайливий, задерикуватий, написаний у формі рондо.

Складність виконання п'єси полягає в необхідності досконалого виконання штрихів, контрастних змін динаміки, диференціації акордової вертикалі, чіткої ритмічної пульсації в швидкому темпі, що забезпечить створення авторської виконавської інтерпретації, розкриття образо-емоційного змісту скерцо.

П'єса яскраво образна, динамічна, ясна і зрозуміла щодо фактури, може бути рекомендована для студентів-початківців.

Авторська програмна назва робить її також цікавою для слухання музики школярами в умовах закладів середньої освіти.

## ***«Думка»***

Твір кантиленного плану. Мелодія інтонаційно близька до народної пісні, яскравого колориту їй надає двічі альтерований («гуцульський») лад. Характерним є також використання варіювання, елементів імпровізаційності. Поява ре-дієза в ля-мінорі надає мелодії нестійкості, характеру жалю, туги.

При виконанні твору слід зосередити увагу на легатному проведенні мелодії в акордо-октавному викладі, гнучкому фразуванні, яскравій диференціації мелодії і супроводу, майстерному використанні педалі (рекомендуємо «запізнюючу» гармонічну педаль).

Твір рекомендується для студентів, які вже володіють достатнім рівнем музичної підготовки.

Як і у «Скерцо», яскрава образність твору, авторська програмна назва («Думка») дозволяє рекомендувати його для слухання музики в умовах закладів середньої освіти.



### ***Кльоц Олександр Леонтьович*** –

народився 19 лютого 1961 року в м. Бар на Вінниччині. Викладач, виконавець-інструменталіст, композитор.

У 1980р. закінчив Вінницьке музичне училище імені М. Леонтовича по класу фортепіано (клас викладача В. Б. Поводатора).

У 1982-1987 рр. навчається в Одеському педагогічному інституті.

З 1987 року і дотепер працює викладачем музичних дисциплін в Барському гуманітарно-педагогічному коледжі імені М. Грушевського.

У творчому доробку митця переважають фортепіанні п'єси різних жанрів, вокальні твори: романси, дитячі пісні у супроводі фортепіано. Він є автором двох збірок «Вибрані фортепіанні та вокальні твори» Випуск 1 (2012), Випуск 2 (2014), які підсумовують багаторічну викладацьку й інструментально-виконавську діяльність педагога-музиканта і слугують навчальним репертуаром для студентів музично-педагогічних спеціальностей.

### ***«Вальс»***

П'єса танцювального характеру.

Твір цікавий сучасним «баченням» традиційного жанру вальсу і, незважаючи на те, що відноситься до творів-мініатюр, його сміливо можна вважати концертною п'єсою.

Основна піаністична проблема у творі – інтонування мелодичної лінії, оскільки її викладення є октавно-акордовим. У другій частині тема проходить у пасажному викладенні, що потребує від виконавця володіння як мілкою, так і крупною технікою. Особливої уваги потребує робота над лівою рукою: акцентування басу на сильній долі, октавні стрибки в акомпанементі.

У творі рекомендується використовувати пряму та ритмічну педаль.



Створення власної інтерпретації вимагає від виконавця відповідної виконавської культури, сформованих стилістично-слухових та жанрових уявлень, слухацького досвіду загалом. Тому твір рекомендується для студентів, які вже володіють достатньо високим рівнем музичної підготовки.

Узагальнена програмна назва (жанр), яскраво образний зміст твору дозволяє рекомендувати його до репертуару для слухання музики школярами в закладах середньої освіти.

### *«Ностальгія»*

Твір ліричного характеру.

П'єса вимагає від виконавця володінням мистецтвом «співу» на фортепіано. Твір має трьохчастинну форму з контрастною середньою частиною.

Основною проблемою для виконавця стане робота над інтонуванням мелодичної лінії та робота над фактурою. Дуже важливим є співвідношення правої та лівої руки: мелодії та акомпанементу. В другому періоді з'являється ще один прошарок у фактурі. Таким чином: в одномоментному виконанні повинно динамічно розподілитися звучання між – мелодією, басовою лінією та заповненням з угруповань шістнадцятих нот у правій руці. У контрастній, другій частині твору варто звернути увагу та працювати над гнучким проведенням мелодичної лінії у акордовому викладенні та у подвійних нотах.

Детальна та кропітка робота повинна бути проведена в плані педалізації, оскільки твір містить безліч інтонацій секундового складу.

Твір доцільно включити до репертуару учнів старших класів мистецьких шкіл, студентів закладів музично-педагогічної освіти, котрі володіють належним рівнем піанізму, технічними навичками, виконавською культурою.

Також твір можна рекомендувати для слухання музики школярами старшої школи.



**Едуард Борисович Брилін** (30 жовтня 1962 р. – 05 вересня 2018р.) – сучасний український композитор, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецької підготовки, ВДПУ ім. Михайла Коцюбинського.

У 1982 р. закінчив Вінницьке музичне училище імені М. Д. Леонтовича, здобув кваліфікацію викладача фортепіано, концертмейстера.

У 1990 р. – Київську державну консерваторію ім. П. І. Чайковського (Національна музична академія). Навчався по класу композиції у відомого композитора, народного артиста СРСР, професора А. Я. Штогаренка, по класу фортепіано – у професора М. Й. Сильванського.

У 1998 р. Едуард Борисович вступив до аспірантури Київського національного університету культури і мистецтва та успішно закінчив її у 2003 р., захистивши кандидатську дисертацію на тему «Формування навичок композиторської творчості у студентів музично-педагогічних факультетів» в КНУКіМ за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання.

Характерними особливостями композиторського стилю Едуарда Бриліна є стійка опора на професійні традиції української національної композиторської школи. Поєднання народнопісенних інтонацій з сучасними засобами музичної виразності створює оригінальну концепцію авторського стилю композитора.

У творчому доробку композитора наявні твори: *музична казка* «Пригоди Барвінка та Ромашки» (на вірші Б. Чалого), *концерт для фортепіано з оркестром, композиції для різних оркестрових складів, п'єси для камерних ансамблів і сольних інструментів*.

Особливе місце в творчості митця посідають *вокальні жанри*. Серед них *цикли*: «Чисті роси» (на вірші В. Козак); «До останнього подиху» (на вірші,

створені поетами в роки Великої Вітчизняної війни); «Літні акварелі» (на вірші Ф. Тютчева).

Визначним творчим доробком композитора є видання таких *репертуарних посібників*, як вокальні твори для голосу із супроводом фортепіано «Як я люблю тебе», «Співає Віктор Шпортко», «Збірник пісень для школярів» і збірник пісень для дошкільнят «Оленка маленька», «Через життя пісню відчуваю» та ін..

Значна більшість романсів, пісень, балад для сольного, ансамблевого та хорового співу увійшла до репертуару провідних сучасних виконавців та художніх колективів.

Інструментальні та вокальні твори композитора знайшли широке визнання і неодноразово здобували перемоги на Всеукраїнських і Міжнародних конкурсах та фестивалях (Росія, Білорусія, Болгарія, Канада, Італія, Польща).

Едуард Брилін успішно поєднував композиторську творчість із педагогічною та концертною діяльністю.

### **«Інтермеццо»**

Твір кантиленного характеру.

Контрастна 2-х частинна форма, де друга частина *agitato*, є контрастною до першої.

Особливу увагу в роботі потрібно звернути на природне виконання поліритмії та гнучке голосоведення мелодії. Одна з виконавських проблем – це виконання *legato* в октавному викладенні, особливо у 2-ій частини, де мелодична лінія викладена октавами та акордами. Піаністична проблема – виконання на *legato* акомпанементу, коли бас, нібито огортає мелодію, м'яко та «оксамитно».

При виконанні твору велику увагу варто приділити роботі над фактурою, над динамічним та тембральним співвідношенням лівої та правої руки. У творі рекомендовано використовувати «запізнюючу» педаль.

Твір доцільно включити до репертуару виконавців, котрі володіють відповідним високим рівнем фортепіанної підготовки, а також до репертуару зі слухання музики на уроках музичного мистецтва в закладах середньої освіти.

### **«Ноктюрн»**

Характер твору лірико-драматичний.

Друга частина твору з яскраво вираженим драматизмом. Постійна зміна гармонії, тональностей та безліч прохідних знаків альтерації говорить про те, що виконавець повинен володіти достатніми знаннями гармонії. Піаністичний апарат виконавця повинен мати сформовані технічні навички виконання крупної техніки – октав і широкого розташування акордів. В роботі над твором варто звернути увагу на гнучкість та інтонування мелодичної лінії, на авторську термінологію – *cantabile, dolce con anima*.

В процесі роботи над виразністю виконання та фактурою твору особливу увагу доцільно приділити підголоскам. Таким чином, виконавець повинен одразу почути та проінтонувати три «шари»: бас – підголоскове «заповнення» – мелодія.

Твір рекомендується включити до репертуару виконавців, котрі володіють відповідним високим рівнем фортепіанної підготовки, а також рекомендувати для слухання музики на уроках музичного мистецтва в закладах середньої освіти.

# Фортепіанні твори сучасних українських композиторів

## Гуцульська писанка

О. Білаш

*Allegro moderato*

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It is divided into four systems of staves. The first system (measures 1-4) begins with a piano (*p*) dynamic and a *rit.* marking. The second system (measures 5-8) includes a *poco accel.* marking and a *rit.* marking. The third system (measures 9-12) is marked *mf* and *a tempo*. The fourth system (measures 13-16) continues the piece. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Гуцульська писанка

17 *f*

21 *mp*

25

29 *f*

33

Гуцульська писанка

37

*sp*

\* Red. \* Red. \* Red.

41

*poco a poco crescendo*

\* Red. \*

45

*f*

\* Red. \* Red.

49

\* Red. \* Red. \* Red.

53

*rit.* *sp* *poco rit.*

\* Red. \* Red.

Гуцульська писанка

57 *Meno mosso*

*mf dolce*

60

62 *f*

64

66 *mp*

\* Red. \* Red. \* Red. \* Red.

\* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red.

\* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*



Гуцульська писанка

69

Measures 69-71. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Measure 69 has a dynamic marking *f*. Measure 71 has a dynamic marking *f*. The bass line includes markings: *Red.*, *\* Red.*, *Red.*, *\* Red.*

72

Measures 72-74. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Measure 74 has a dynamic marking *mp*. The bass line includes markings: *Red.*, *\* Red.*, *Red.*, *\* Red.*

75

Measures 75-77. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Measure 75 has a dynamic marking *f*. The bass line includes markings: *Red.*, *\* Red.*, *Red.*, *\* Red.*

78

Measures 78-80. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Measure 78 has a dynamic marking *p*. Measure 80 has a dynamic marking *mf*. The bass line includes markings: *Red.*, *\* Red.*, *Red.*

81

Measures 81-83. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. The bass line includes markings: *\* Red.*, *\* Red.*

Гуцульська писанка

85 *S<sup>ma</sup>*

*\* Ped.*

88 *S<sup>mo</sup>*

*f*

91

94 *ff*

*\* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \**

Баркарола

О. Білаш

*Moderato cantabile*

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 6/8. The first system begins with a dynamic marking of *mf* and includes performance instructions *p.* and *s.* in the bass line. The second system includes a measure number '4' at the start and *mf* dynamics. The third system includes a measure number '7' at the start, a '0' above the treble staff, and a tempo change to *a tempo* with a dynamic of *mf*. The fourth system includes a measure number '19' at the start. Throughout the score, there are numerous *red.* (ritardando) markings in the bass line, often accompanied by asterisks. The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and phrasing marks.

13

*f*

\*sed.

16

*mf*

\*sed.

19

\*sed.

22

*cresc.*

\*sed.

25

*f*

\*sed.

Баркарола

28

*mp*

\*led. \*led. \*led. \*led. \*led.

32

*mf*

\*led. \*led. \*led.

35

*p*

\*led. \*led. \*led. \*

# Скерцо

В. КЕЛСНЬСЬКИЙ

*Allegro*

*p*

*f*

*10*

Скерцо

13

*mp*

16

*mp*

19

*f* *mp*

22

*f*

25

*mf*

Скерцо

28

*f*

31

34

37

40

*p*



Скерцо

43

Musical score for measures 43-45. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

46

Musical score for measures 46-48. The right hand continues the melodic line. The left hand features a steady eighth-note accompaniment.

49

*mp*

Musical score for measures 49-51. The right hand has a series of chords. The left hand has a simple eighth-note bass line.

52

*p*

Musical score for measures 52-54. The right hand has chords and a melodic line. The left hand has a rhythmic accompaniment.

55

*cresc.*

*f*

Musical score for measures 55-57. The right hand has a melodic line with a crescendo. The left hand has a rhythmic accompaniment.

Скерцо

58

*p*

61

64

*cresc.*

67

*cresc.*

70

*f* *ff* *Suz.*

Crepuscolo

73

73

*sp* *mf* *cresc.*

Musical score for measures 73-75. Measure 73 starts with a piano *sp* dynamic. Measure 75 begins with a piano *mf* dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The score is in a key with one flat and a common time signature.

76

76

*f* *rit.*

Musical score for measures 76-78. Measure 78 features a piano *f* dynamic and a *rit.* (ritardando) marking. The score is in a key with one flat and a common time signature.

Piu mosso

79

79

*mf*

Musical score for measures 79-81. The tempo marking *Piu mosso* is placed above the first measure. The dynamic is *mf*. The score is in a key with one flat and a common time signature.

82

82

*p*

Musical score for measures 82-84. Measure 84 features a piano *p* dynamic. The score is in a key with one flat and a common time signature.

85

85

*f*

Musical score for measures 85-87. Measure 87 features a piano *f* dynamic. The score is in a key with one flat and a common time signature.

Скерцо

88

*p*

8

(8)

91

*f*

94

*p*

(b)

97

(b)

100

(b)

Думка

В. Квасневський

*Pensieroso*

The musical score is written for piano and strings. It consists of five systems of music. The piano part is in the lower register, and the string part is in the upper register. The score includes various dynamics such as *p*, *mp*, *mf*, and *f*, and tempo markings like *rall.* and *rit.*. The piece is in a 6/8 time signature and features a melancholic mood.

5

9

12

15

*p*

*mp*

*mf*

*f*

*rall.*

*rit.*

*string.*

Думка

18 *mf*

22 *rit.* *p*

27 *f* *rit.* *ff*

31 *rit.* *p*

34 *molto rit.* *pp*

# Концертна п'еса "Косарі"

Л. Жульєва

Piano

Moderato

*mf*

*p legato*

*p*

*p legato*

**1** *Allegro vivo*

*mp*

*sf*

The musical score is written for piano and consists of five systems. The first system is marked 'Moderato' and 'mf'. The second and fourth systems are marked 'p legato' and 'sf'. The fifth system is marked '1 Allegro vivo' and 'mp'. The score includes various musical notations such as slurs, fingerings, and dynamics.

System 1: Measures 18-22. Treble clef, right hand with sixteenth-note runs and fingerings (1-4-3, 3, 2, 2-4, 1-3, 2-4). Bass clef, left hand with quarter notes and fingerings (1, 2, 4, 2, 3, 2, 1, 4, 1, 4).

System 2: Measures 23-27. Treble clef, right hand with sixteenth-note runs and chords, dynamic markings *f* and *p*, fingerings (1-4, 3, 2, 5, 3, 1, 2, 1, 4). Bass clef, left hand with quarter notes and chords, fingerings (5, 2, 1, 3, 1, 4).

System 3: Measures 28-32. Treble clef, right hand with sixteenth-note runs and chords, dynamic marking *p*, fingerings (3, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 1, 4, 1, 4). Bass clef, left hand with quarter notes and chords, fingerings (3, 1, 4, 3, 1, 4, 1, 4).

System 4: Measures 33-37. Treble clef, right hand with sixteenth-note runs, dynamic marking *mf*, fingerings (2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 2, 3, 1, 2). Bass clef, left hand with quarter notes and chords, fingerings (2, 1, 3, 2).

System 5: Measures 38-42. Treble clef, right hand with sixteenth-note runs and fingerings (1-4, 3, 1, 4, 1, 3, 1, 3, 4). Bass clef, left hand with quarter notes and fingerings (1, 4, 2, 3, 2, 1, 4, 1, 4).



Концертная пьеса

3

42 *8va*

3

*f*

47

*p*

*mf*

52 *rit.*

4 **Meno mosso**

*p*

57

5

*mp*

63

4

Концертная пьеса

Musical score for measures 67-71. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 67 features a complex melodic line in the treble with fingerings 5, 4, 2, 1, 4, 2, 4, 1 and a circled '6' below. Measure 71 has a circled '5' above the treble staff. The bass line provides harmonic support with various chords and single notes.

Musical score for measures 72-75. The system consists of a grand staff. Measures 72-75 show a rhythmic pattern in the treble with fingerings 5 2, 4 2, 5 2, 4 2, 4 2. The bass line continues with a steady accompaniment.

Musical score for measures 76-79. The system consists of a grand staff. Measure 76 has a circled '6' above the treble staff. A dynamic marking of *f* is present in measure 77. The treble staff features chords with accents, and the bass line has a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 80-83. The system consists of a grand staff. Measure 80 has a circled '4' above the treble staff. A dynamic marking of *ff* is present in measure 81. The treble staff features chords with accents, and the bass line has a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 84-87. The system consists of a grand staff. Measure 84 has a circled '4' above the treble staff. A dynamic marking of *ff* is present in measure 85. A wavy line labeled 'Glissando' points to the bass line in measure 85. The treble staff features chords with accents, and the bass line has a rhythmic accompaniment.

83 *8<sup>va</sup>*

92 *8<sup>va</sup>*

96 *8<sup>va</sup>* *15<sup>ma</sup>*

99 *15<sup>ma</sup>*

102 *8<sup>va</sup>* *legato*

7

8

6 (8<sup>va</sup>)----- Концертная пьеса

104

106

110

112

9 Allegro vivo

114

119

1 4 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4

2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

This system contains measures 119 to 124. The right hand features a complex melodic line with slurs and fingerings (1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4). The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

124

10

*mf*

1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4

2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

This system contains measures 124 to 129. A box labeled '10' is positioned above measure 127. The dynamic marking *mf* is present. The right hand continues with slurred melodic patterns, and the left hand has a more active accompaniment.

129

*sfz*

3 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4

2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

This system contains measures 129 to 133. A dashed line with the marking *sfz* spans across measures 129 and 130. The right hand has a very active melodic line with slurs and fingerings (3, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4). The left hand accompaniment is consistent.

133

4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4

2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

This system contains measures 133 to 138. The right hand features a highly technical melodic passage with slurs and fingerings (4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4). The left hand accompaniment remains steady.

138

11

*f* *p*

This system contains measures 138 to 143. A box labeled '11' is positioned above measure 138. The dynamic markings *f* and *p* are present. The right hand has a chordal texture with slurs and accents, while the left hand has a rhythmic accompaniment.

142 *mf* *p*

147 *8va*

153 *12 poco accelerando mp mf*

159 *p* *8va*

164 *f ff sf* *8va*

# Фантазія

"Зозуленька"

Л.Жульєва

Andante ♩ = 58

Ф-НО

ff mf mp

2 1 4 5 2

2 1 4 3

accel.

cresc.

15<sup>ma</sup> 8<sup>va</sup> 5 p.p.

rit.

dim.

p.p.

1 a tempo

mp

4 2

16 2

*mf*

20 *rit.*

3 *a tempo*

23 *mp*

26 *mf*

29



4

33

*f*

37

*f* *mf*

*secco*

41

*rit.*

(8vb)

5

*a tempo*

45

*f*

48

6

52 *8va* *p* *mf*

56 *8va* *mf* *mp* *mp* *mf*

60 *8va* *mf* *mp* *f*

65 *8va* *cresc.*

7 Allegretto ♩=100-108

68 *f* *sf* *mp*

*Più mosso*

8<sup>va</sup>---

Musical score for measures 74-78. The piece is in a minor key. Measure 74 starts with a *mf* dynamic. The right hand features a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes at measure 78 with a *p* dynamic.

*Poco meno mosso*

8

Musical score for measures 79-83. Measure 79 is marked with a first ending bracket and a *mp* dynamic. The right hand continues with chords and eighth notes, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The piece ends at measure 83.

*Più mosso*

Musical score for measures 84-88. Measure 84 begins with a *mf* dynamic. The right hand features chords and eighth notes, while the left hand plays eighth notes. The piece concludes at measure 88.

8<sup>va</sup>---

Musical score for measures 89-93. Measure 89 starts with a *p* dynamic. The right hand has chords and eighth notes, and the left hand plays eighth notes. The piece ends at measure 93.

(8<sup>va</sup>)---

9

Musical score for measures 94-98. Measure 94 is marked with a first ending bracket and a *mp* dynamic. The right hand features chords and eighth notes, while the left hand plays eighth notes. The piece concludes at measure 98.

99 *rit.*

*f* *p*

**10** *Poco meno mosso*

103 *mp*

107 *f*

111 *mf* **11** *accelerando*

114 *cresc.*

116 *Qua*  
*f*

118 *rit.*

120 *rit.* **12** *Più mosso* ♩ = 110-120 *ff*

122

125 *ff*

Musical score for measures 128-130. The piece begins at measure 128 with a treble clef and a bass clef. The music features a complex texture with many beamed notes and dynamic markings including *f* and *cresc.* (crescendo).

Musical score for measures 131-133. Measure 131 is marked with a box containing the number 13 and the tempo *Poco meno mosso*. The dynamic is *fff*. Measure 133 is marked with a box containing the number 14 and the tempo *Coda Allegro*. The dynamic is *mp*. The score includes an *8va* marking in the bass line and an *8vb* marking in the treble line.

Musical score for measures 134-137. The piece features a *calando* (ritardando) marking. The music consists of dense chords in the treble and a more active bass line.

Musical score for measures 138-141. The piece features a *calando* (ritardando) marking. The dynamic markings are *mp*, *p*, and *pp*. The score includes an *8va* marking in the treble line and an *8vb* marking in the bass line.

# Інтермеццо

Moderato ♩ = 92

*mp tranquillo*

5

9

12

16

20

24

28

32

35

39

*f* *agitato*



43

47

51

55

59

63

*poco rit. e dim.*

*p*

This musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 43-46) features a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 47-50) continues the melodic development in the treble and the accompaniment in the bass. The third system (measures 51-54) includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The fourth system (measures 55-58) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The fifth system (measures 59-62) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The sixth system (measures 63-66) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

# Ноктюрн

Moderato ♩ = 96

The first system of the Nocturne, measures 1-4. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is Moderato (♩ = 96). The first staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and a rubato marking. The second staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment. The word *cantabile* is written above the treble staff in the second measure.

The second system of the Nocturne, measures 5-8. The music continues with the same key signature and tempo. The first staff (treble clef) features a melodic line with some grace notes and a fermata over the eighth measure. The second staff (bass clef) continues the accompaniment.

The third system of the Nocturne, measures 9-12. The key signature changes to two sharps (F# and C#) starting in measure 9. The first staff (treble clef) has a melodic line with a fermata over the twelfth measure. The second staff (bass clef) continues the accompaniment.

The fourth system of the Nocturne, measures 13-16. The key signature changes to two flats (Bb and Eb) starting in measure 13. The first staff (treble clef) begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second staff (bass clef) continues the accompaniment.

The fifth system of the Nocturne, measures 17-20. The key signature changes to one flat (Bb) starting in measure 17. The first staff (treble clef) continues the melodic line. The second staff (bass clef) continues the accompaniment.

21

Musical score for measures 21-24. The piece is in G major. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and single notes.

25

Musical score for measures 25-28. The right hand continues the melodic development with eighth-note patterns. The left hand features chords and moving bass lines.

29

*(mf) dolce. con anima*

Musical score for measures 29-32. Measure 29 starts with a whole note chord. Measures 30-32 feature triplet eighth-note patterns in the right hand. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

33

*sp* *poco cresc.* *allargando*

Musical score for measures 33-36. Measure 33 begins with a whole note chord. Measures 34-36 feature triplet eighth-note patterns in the right hand. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a whole note chord in the right hand.

37

*fp* *mp*

Musical score for measures 37-40. The key signature changes to E minor. Measures 37-40 feature eighth-note patterns in the right hand. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

41 *poco cresc.*

44 *p*

48 *f*

52 *poco dim.*

55 *sf* *p* *fp*

# Вальс

О. Кльоц

Tempo di valse

The musical score is written for piano in 6/8 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a *mf* dynamic. The second system begins at measure 4 and features a *mp* dynamic. The third system begins at measure 7 and features a *mf* dynamic. The fourth system begins at measure 10 and features a *f* dynamic. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody of chords in the treble, often with a slur over the top line.

13

Musical score for measures 13-15. The treble clef contains a melodic line with a slur over measures 13-15. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of chords and single notes.

16

Musical score for measures 16-18. The treble clef contains a melodic line with a slur over measures 16-18. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of chords and single notes.

19

Musical score for measures 19-21. The treble clef contains a melodic line with a slur over measures 19-21. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of chords and single notes.

22

Musical score for measures 22-24. The treble clef contains a melodic line with a slur over measures 22-24. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of chords and single notes. A dynamic marking *rit.* is present in measure 23.

# Ностальгія

О. Кльоц

Moderato con animo

The musical score is written for piano in a minor key (three flats) and common time. It consists of five systems of two staves each. The first system includes a *mp* dynamic marking. The melody in the right hand features long, expressive phrases with slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

14

Musical score for measures 14-15. The piece is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 14 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 15 continues this pattern with a slight dynamic increase.

16

Musical score for measures 16-17. Measure 16 shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 17 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment, marked with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes.

18

Musical score for measures 18-19. Measure 18 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment, marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 19 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment, marked with a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes.

20

Musical score for measures 20-22. Measure 20 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 21 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 22 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment.

23

Musical score for measures 23-25. Measure 23 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 24 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking. Measure 25 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.



26

tr

Handwritten musical score for measures 26-28. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 26 starts with a whole note chord in the treble and a bass line of eighth notes. Measure 27 features a trill (tr) on a note in the treble and continues the bass line. Measure 28 continues the bass line. A slur covers the treble staff across all three measures.

29

Handwritten musical score for measures 29-31. The key signature has three flats. Measure 29 has a treble staff with a slur and a bass line of eighth notes. Measure 30 continues the treble staff with a slur and the bass line. Measure 31 continues the treble staff with a slur and the bass line. A slur covers the treble staff across all three measures.

32

rit.

sub

Handwritten musical score for measures 32-34. The key signature has three flats. Measure 32 has a treble staff with a slur and a bass line of eighth notes. Measure 33 has a treble staff with a slur and a bass line with a slur. A *rit.* marking is present in the bass staff. Measure 34 has a treble staff with a slur and a bass line with a slur. A *sub* marking is above the treble staff. The piece ends with a double bar line.

**Ірина Дікун  
Алла Михалюк  
Оксана Коцурак**

**ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-КОМУНІКАТИВНИХ УМІНЬ  
МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА  
У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ**

**Навчально-методичний посібник**

Коректор А.М.Михалюк  
Комп'ютерна верстка - І.А.Дікун

Підписано до друку 25.01.2021 формат 60x84/16

Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.

Друк офсетний. Умовн. друк. фрк. 4,25.

Тираж 100 прим.

Віддруковано у редакційно-видавничому центрі  
КЗВО «Барський гуманітарно-педагогічного коледж  
імені Михайла Грушевського»  
Адреса: 23000, Вінницька область,  
м. Бар, Майдан Грушевського, 1  
тел.: (0434)2-12-70, 2-31-72