

Терентьева Н.А.

**ТЕНДЕНЦИЯ ПОЛИТИЗАЦИИ: ПРИОРИТЕТНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ НАУЧНОЙ И ИННОВАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УНИВЕРСИТЕТОВ В XXI ВЕКЕ**

*В статье репрезентованы приоритетные направления развития системы высшего образования Украины, некоторые позиции государственной поддержки в сфере научной и инновационной деятельности университетов в контексте тенденции политизации. Представлен аналитический обзор некоторых концепций, национальных докладов, аналитических сводок в контексте новой парадигмы стабильного развития.*

*Ключевые слова: университет, парадигма, стабильное развитие, тенденции, приоритеты, тенденция политизации, инновационная деятельность, научная деятельность, изменяемые потребности, социальное взаимодействие.*

Terentieva N.A.

**TREND IN POLITICIZATION: RESEARCH AND INNOVATION PRIORITY DIRECTIONS OF UNIVERSITIES ACTIVITIES IN THE XXI CENTURY**

*This article presents the priorities of the Ukraine higher education, some positions of state support in the scientific field and innovative activity of universities in the context of trends in politicization. It was presented analytical review of some concepts of national reports, analytical reports according to the new paradigm of sustainable development.*

*Key words: university, paradigm, sustainable development, trends, priorities, trend in politicization, innovation, scientific research, changing needs, social interaction.*

**УДК 378.147: 78.03**

**Тихомирова Н.Ф.**

**МЕТОДИ ВИВЧЕННЯ СТИЛЬОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ У ВИКОНАВСЬКИХ КЛАСАХ ТВОРЧИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ**

*Статтю присвячено визначенню методів роботи з вивчення стильових особливостей музичних творів у виконавських класах у взаємозв'язку з методами розвитку мислення музикантів-виконавців.*

*Ключові слова: навчання, виконавець, музичний твір, стиль, композитор, інтерпретація.*

Головною проблемою мистецтва є повноцінне художнє розкриття образного змісту музичного твору. Музичний образ є синтетичним продуктом діяльності композитора та виконавця. Якісний професійний рівень виконавця в остаточному підсумку обумовлює естетичну цінність музичного твору.

Процес пізнання музичного образу спирається на глибоке дослідження нотного тексту твору. Проникаючи углиб ідейно-образного змісту музики, виконавець виявляє закономірності форми, музичної мови і стилю, індивідуальні риси та особливості. Виконання, вірне стилю, – це ознака духовної культури, яку треба терпляче виховувати. К.Ігумнов, Г.Нейгауз, Б.Яворський, С.Фейнберг та інші найвидатніші педагоги надавали роботі над стилем музичних творів великого значення.

Мета статті – проаналізувати методи вивчення стильових особливостей музичних творів у взаємозв'язку з методами розвитку мислення музикантів-виконавців.

Виконуючи твір, виконавці повинні намагатися проникнути в особистість автора, крізь його музику прочитати його душу, душу його народу, його епохи та передати все це слухачеві. Все, що ми граємо, неминуче заломлюється крізь призму нашої індивідуальності. Проте метою виконавця повинно бути розкриття звукового образу твору, а не виявлення

себе. Ми повинні намагатися проникнути в індивідуальність не тільки великих композиторів, але й в індивідуальність кожного автора, твір якого ми виконуємо. Відчуваючи образ твору, ми повинні відтворити його у своєму виконанні і довести до свідомості слухачів. Вміння читати ноти та бачити, що в них написано, – дуже важке мистецтво, для володіння яким треба себе постійно виховувати [1, с.109].

Згадаємо ствердження Нейгауза про необхідність якомога скоріше прищеплювати учню самостійність мислення, методів роботи, самопізнання й уміння досягати мети. Наявність цих якостей свідчить про зрілість. До цього порогу повинен довести свого учня вчитель. Далі учень піде сам. Його успіхи на самостійному шляху, його пошуки та досягнення будуть залежати від здатності до творчості, від рівня культури та в більшій мірі – від розвитку аналітичних здібностей. Саме **виховання інтелекту учня** потенційно найбільш перспективно [2, с.272-273].

У класі Г.Г.Нейгауза поважали традиції, але ніколи не вирішували ні одного виконавського завдання просто традиційно, поза залежності від музичної "конкретності". Нейгауз підкреслював, що прояв творчості та почуття у мистецтві суворо дисципліновані. Учням він казав, що виразне виконавство – це є виконавство за всіма законами, але розуміти їх треба діалектично. Він вчив студентів мислити діалектично, прищеплював їм **діалектичний метод пізнання** у відношенні до життя та художньої праці. Кожне явище, кожна деталь задуму розглядалася з різних боків у зв'язку з попереднім та подальшим розвитком. Він учив знаходити єдність у суперечливому, різноманітність в одному цілому. Він показував, як певне рішення якої-небудь деталі задуму неминуче притягає за собою відповідні виконавські наслідки. Він стежив, щоб не порушувались логічні зв'язки в виконавстві цілого, але припускав та вітав різні тлумачення твору [2, с.285-286].

Учитель гри на будь-якому інструменті повинен бути перш за все вчителем музики, тобто її пояснювачем та тлумачем. Особливо це необхідно на низьких ступенях розвитку учня: тут вже зовсім неминучий **комплексний метод викладання**, тобто вчитель повинен не тільки довести до учня так званій "зміст" твору, не тільки заразити його поетичним образом, але й дати йому докладний аналіз форми, структури в цілому та в деталях, гармонії, мелодії, поліфонії, фортепіанної фактури, коротше, він повинен бути одночасно і істориком музики, і теоретиком, вчителем сольфеджіо, гармонії, контрапункту та гри на фортепіано [3, с.148-149].

Серед методів, які втілюють на практиці стильовий підхід, можна виділити наступні:

1.Ознайомлення з безліччю творів одного композитора, до того ж творів різних жанрів: фортепіанних, симфонічних, камерних, вокальних і т.д.

2.Глибоке вивчення стилю композитора на прикладі одного твору за допомогою стильового аналізу структури, музичної мови. Якщо перший метод задає напрям розумінню стилю від численності до одиничного, то другий – від одиничного через пізнання стилю, до численності. Можлива й інша трактовка: перший метод промальовує шлях пізнання від цілого до частини, другий – від частини до цілого. Якщо другий метод припускає активну допомогу викладача (учень навряд чи зможе сам визначити, які з засобів виразності того чи іншого твору є стильоутворюючими), то перший стимулює в учні самостійний пошук найбільш характерних елементів стилю [4, с.239-240].

Ці методи, направлені на вивчення стильових особливостей музичних творів та розвиток мислення музиканта-виконавця, за сутністю дуже схожі на способи роздуму: індуктивний та дедуктивний. Індукція – це спосіб роздуму від окремих суджень до загальних, визначення загальних законів і правил на основі вивчення окремих фактів і явищ. Дедукція – це спосіб роздуму від загального судження до власного, пізнання окремих фактів і явищ на основі загальних законів і правил [5, с.111]. Тому вважаємо доцільним й вищеназвані **методи називати індуктивним та дедуктивним**.

Так, Генріх Густавович Нейгауз ніколи не обмежувався на уроці вивченням тексту та розглядом деталей виконання тільки однієї п'єси. Прагнення, щоб студент якомога краще виконав п'єсу на майбутньому концерті або іспиті, не в змозі заслонити головної мети

Нейгауза-вихователя, вчителя музики. Ця мета значно ширша, ніж відмінне виконання цієї п'єси. Великі знання давали йому змогу проводити безліч аналогій, показуючи інші твори того ж стилю, жанру. Якщо розглядалася прелюдія і fuga з "Добре темперованого клавіру" Й.С.Баха, обов'язково бесіда торкалася багатьох фуг Баха. Якщо студент виконував сонату Бетховена, наводились приклади інших сонат. Прямуючи до поширення кругозору учнів, Г.Г.Нейгауз казав, що не розуміє того піаніста, який, вивчаючи сонату ор.110, не зазирнув до ор.109 або111, якщо вчити які-небудь прелюдії Шопена, то природно було б спробувати грати всі двадцять чотири. Завдяки усій системі занять в класі Нейгауза, будь-який виразний штрих негайно обростає численними аналогічними прикладами з інших п'єс. Порівняння та зіставлення народжувалися на уроці та постійно приводили до узагальнювання. Всі здобуті на уроках та в самостійній роботі знання зв'язувалися тоді до купи, приносили студенту радість власного відкриття. **Такий метод роботи сприяв розвитку музичного мислення учнів** [2, с. 284].

Указані методи роботи також мають багато спільного з принципами розвиваючого навчання. Г.М.Ципін пропонує чотири основних музично-дидактичних принципи, які можуть створити достатньо міцний фундамент розвиваючого навчання у виконавських класах: – збільшення обсягу використовуваного у навчально-педагогічній роботі матеріалу, поширення репертуарних рамок за рахунок звернення до можливо більшої кількості музичних творів, більшому колу художньо-стильових явищ, засвоєння багато чого – перший з названих принципів:

- прискорення темпів проходження певної частини навчального матеріалу, відмова від надмірно тривалих термінів роботи над музичними творами, настанова на оволодіння необхідними виконавськими вміннями та навичками у стислі проміжки часу;
- збільшення міри теоретичної ємкості занять музичним виконавством, використання впродовж уроку можливо більш широкого діапазону відомостей музично-теоретичного та музично-історичного характеру – тим самим загальна інтелектуалізація його;
- відхід від пасивних, мнемічно-репродуктивних засобів діяльності, необхідність такої роботи з матеріалом, при якій з максимальною повнотою проявлялися б самостійність, творча ініціатива учня-виконавця.

Такі головні принципи, базуючись на яких навчання музиці конкретно-музичному виконавству, може стати дійсно розвиваючим за своїм характером [6, с.142-144].

Таким чином, було розглянуто такі методи вивчення стильових особливостей музичних творів, як

- діалектичний метод, що припускає вивчення кожної деталі музичного твору з різних боків, підпорядкування цілому, утворення логічних зв'язків тощо;
- комплексний метод, завдяки якому учень отримує глибокі знання, аналізуючи форму твору, гармонію, мелодію, фактуру і т.д.;
- індуктивний метод, коли на прикладі одного твору вивчається стиль композитора;
- дедуктивний метод – ознайомлення з багатьма творами одного композитора дає картину характерних особливостей його стилю.

Усі ці методи нерозривно пов'язані з розвитком мислення учнів, вихованням їх інтелекту. В даній роботі проведено паралель з музично-дидактичними принципами розвиваючого навчання у виконавських класах.

Явище музичного стилю, яке розглядається з педагогічних позицій, виступає і як мета пізнання музики, і як засіб її розуміння. В процесі занять над конкретним твором учень пізнає стиль його автора, а потім створює адекватну інтерпретацію.

Ураховуючи складність питання, яке досліджується, вважаємо за необхідне його подальше вивчення.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Гольденвейзер А. О музыкальном исполнительстве / А.Б.Гольденвейзер //Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – М.-Л.: Музыка, 1966. – 314с. – С.101-110.

2. Кременштейн Б. О педагогике Г.Г.Нейгауза / под общ. ред. В.Натансона //Вопросы фортепианной педагогики. – М.: Музыка, 1971. – 332с. – С.264-295.
3. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры /Г.Г.Нейгауз. – М.: Музыка, 1988. – 239с.
4. Николаева А.И. Стилевой подход в обучении игре на фортепиано //Теория и методика обучения игре на фортепиано /под общ. ред. А.Г.Каузовой, А.И.Николаевой. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 368с. – С.200-366.
5. Цимбалюк І.М. Психологія: Навч. посіб. – К.: ВД "Професіонал", 2006. – 576с.
6. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано /Г.М.Цыпин. – М.: Просвещение, 1984. – 174с.

Тихомирова Н.Ф.

*МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
В ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ КЛАССАХ ТВОРЧЕСКИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ*

*Статья посвящена обоснованию методов работы по изучению стилиевых особенностей музыкальных произведений в исполнительских классах во взаимосвязи с методами развития мышления музыкантов-исполнителей.*

*Ключевые слова: обучение, исполнитель, музыкальное произведение, стиль, композитор, интерпретация.*

Tikhomirova N.F.

*THE STYLE PECULIARITIES STUDY METHODS OF MUSIC IN PERFORMATIVE CLASSES  
OF ART EDUCATIONAL INSTITUTIONS*

*The article is dedicated to the grounding of style peculiarities study of working methods of music pieces in performing classes in correlation with thinking development methods of musical performers.*

*Key words: study, performer, music piece, style, composer, interpretation.*

**УДК 378.22:167**

**Ушмарова В.В.**

***СИСТЕМНИЙ ПІДХІД У ДОСЛІДЖЕННІ ГОТОВНОСТІ МАГІСТРІВ  
ДО ВИКЛАДАННЯ ПЕДАГОГІЧНИХ ДИСЦИПЛІН***

*У статті на підставі теоретичного аналізу сутності системного підходу, здійснено вивчення й узагальнення поглядів науковців щодо структурних компонентів готовності, виокремлення інваріантних, варіативних і специфічних компонентів готовності, уточнення розуміння готовності до викладання у контексті системного підходу.*

*Ключові слова: системний підхід, структура, готовність, компонент, викладання.*

У сучасній вітчизняній педагогічній науці усталеним є підхід, згідно до якого метою і результатом професійно-педагогічної підготовки у ВНЗ є готовність до педагогічної діяльності. Це доведено дослідженнями С.С. Вітвицької, І.В. Гавриш, В.І. Євдокимова, А.Ф. Ліненко, О.М. Пехоти, В.О. Сластьоніна, Ю.В. Сенько та інших. В умовах трансформації системи освіти і розвитку магістратури, як новітньої форми професійної підготовки фахівців, актуальним є дослідження формування готовності фахівців освітньо-кваліфікаційного рівня "магістр" спеціальності "Початкова освіта", які отримують кваліфікацію "Викладач педагогіки та методик початкової освіти", до викладання педагогічних дисциплін. Аналіз проблеми формування готовності магістрів початкової освіти до викладання педагогічних дисциплін передбачає окреслення *структури готовності*. Як доводить вивчення наукових джерел [2; 4; 6; 9], готовність до викладання як об'єкт дослідження належить до складних явищ, структура яких емпірично не спостерігається і тому складно доступна для безпосередньої декомпозиції. Таку процедуру