

ЛІТЕРАТУРА

1. Мартиненко О.В. Теорія та методика роботи з дитячим хореографічним колективом: навч. посіб. / Олена Мартиненко. – Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2012. – 232 с.
2. Колногузенко Б. М. Методика роботи з хореографічним колективом. Частина 1. Хореографічна робота з дітьми : навч.-метод. посіб. / Борис Колногузенко. – Х. : ХДАК, 2004. – 152 с.

Аліна ХЕЛЕМЕНДИК,
студентка 1 курсу магістратури
Факультету психолого-педагогічної освіти та мистецтв
Наук. керівник: **П. Б. Косенко,**
к.пед.н., доцент (БДПУ)

ВАЖЛИВІ АСПЕКТИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ УНІВЕРСИТЕТСЬКОЇ ОСВІТИ

Впродовж свого існування людство не стоїть на місці, воно перебуває у стані постійного розвитку. Але в наш час тенденції до змін в усіх сферах діяльності людини, зокрема в мистецтві, науці та освіті, відчуються особливо гостро. Вони змушують нас змінити свої погляди на узвичаєні способи навчання, основу яких складають інформаційно-ілюстративна і репродуктивна діяльність студента та викладача. Зараз ми знаходимося в умовах відродження музичної творчості, що потребують висококваліфікованих фахівців зі спеціальності «Музичне мистецтво» – яскравих, творчих особистостей, які володіють фундаментальними знаннями з теорії і методики музичної освіти і здатні створювати сприятливі умови для повноцінного розвитку суб'єктів освітнього процесу. Важливого значення у цьому контексті набуває інструментально-виконавська підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва, під час якої відбувається накопичення спеціальних та загально-естетичних знань, формуються професійні уміння та навички, розвивається специфічне творче та методичне мислення, набувається художній та музично-виконавський досвід.

Аналіз останніх публікацій засвідчив, що актуальність проблеми вдосконалення інструментальної підготовки знайшла відображення у багатьох дослідженнях, які розкривають її за різними напрямками: розвиток музичних здібностей і формування музично-виконавських умінь студентів (О. Андрейко, Е. Курішев, В. Муцмахер, Г. Ципін, О. Шультяков); удосконалення професійної готовності (О. Апраксина, Л. Арчажнікова, Ф. Козир, Т. Корольова, Г. Падалка, Л. Рапацька та ін.); виховання творчих якостей музикантів і підготовки до творчої діяльності (Я. Бірзкопс, І. Одіокова, Т. Шевченко та ін.); організації педагогічної й виконавської практики (Н. Біла, Л. Пічугіна, К. Тюребаєва, Д. Юник); концептуальні положення професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва у школі (Е. Б. Абдулін, Ю. Б. Алієв, Л. О. Безбородова, В. В. Бурназова, Л. В. Гусейнова, Д. Д. Елліот, Н. В. Лаврентьєва, Є. Х. Маргуліс, Н. Г. Мозгальова, О. М. Олексюк, О. С. Плохотнюк).

Зважаючи на теоретичну та практичну важливість вказаних вище досліджень, вважаємо за потрібне систематизувати погляди щодо змісту інструментально-виконавської підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва в умовах сучасної університетської освіти, яка має свою специфіку, порівняно зі спеціалізованими закладами музично-виконавської підготовки.

Мета публікації – визначити важливі аспекти інструментально-виконавської підготовки студентів, які отримують професію вчителя музичного мистецтва у системі університетської освіти.

Вчитель музичного мистецтва – професія, яка передбачає всебічний професійний розвиток педагога у різних творчих напрямках, які забезпечують наявність знань, умінь і навичок, необхідних для розв'язання конкретних навчально-виховних і завдань. Серед комплексу дисциплін фахового циклу підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, навчання гри на музичному інструменті завжди відводилось важливе місце. Визначаючи методичні орієнтири інструментально-виконавської підготовки студентів слід зазначити, що особливої ваги набувають активні форми організації навчально-виховного мистецького процесу, які зміщують центр значущості з засобів передачі, опрацювання та засвоєння отриманої інформації на самостійний пошук, моделювання прийомів її продуктивного застосування у практичній роботі, що дозволяє змоделювати цілісний зміст майбутньої професійної діяльності [2, 79]. Відомою є наукова теза І. Сеченова про те, що нова інформація може бути сприйнята та засвоєна людиною, якщо вона органічно входить у склад її особистісного досвіду [3, 140].

Встановлено, що самостійна пізнавальна діяльність якнайбільш сприяє навчальній активності, розвитку творчого мислення, налагодженню необхідних для виконавської діяльності асоціативних зв'язків, і як результат – збагаченню музичної уяви. Усвідомлення естетичної і художньої природи виконуваних творів підказує виконавцеві шляхи до їх кращого засвоєння – знаходження найбільш раціональних аплікатурних рішень, методів роботи над музичними творами, механізмів стійкого запам'ятовування; досягнення досконалості професійно-виконавських умінь та навичок; накопичення виконавського репертуару.

Гра на музичному інструменті, як художньо-практична діяльність та спосіб набуття музикантом виконавського досвіду, складає потрібну основу для розвитку психічних та мисленнєвих операцій, необхідних для адекватного сприйняття, пізнання та творчої інтерпретації музичного мистецтва. За такого підходу інструментально-виконавська підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва перетворюється на процес виховання митця-інтерпретатора, здатного творчо осмислити авторський текст і реалізувати його під час публічного виконання музичних творів (на уроках музики, в умовах концертного виступу, під час репетиційної роботи).

Формування інструментально-виконавської майстерності (як складової педагогічної майстерності музиканта) має відбуватись з обов'язковою орієнтацією на публічний виступ, як найбільш дієвий засіб перевірки результатів навчання, який потребує повної мобілізації зусиль виконавця на досягненні високохудожнього результату, який в кінцевому рахунку і асоціюється з майстерністю – «вільним володінням інструментом і

собою, емоційно яскраве, артистичне, співтворче, технічно досконале втілення музичного твору в реальному звучанні» [1, с. 29].

ЛІТЕРАТУРА

1. Давыдов Н.А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста: автореф. дис. на получение науч. степени д-ра искусствоведения: 17.00.02/ КГК. Київ, 1990. 435 с.
2. Рудницька І. Інноваційна діяльність як основа творчої самореалізації вчителя // Вища освіта України. 2008. № 4. С. 79 – 82.
3. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано: Учеб. пособие для студентов пед. Институтов. М.: Просвещение, 1984. 176 с.

Юлія ЯРОШЕНКО,

студентка 1 курсу магістратури
факультету психолого-педагогічної освіти та мистецтв
Наук. керівник: **Олена МАРТИНЕНКО,**
к. пед.н., доцент (БДПУ)

КОНТАКТНА ІМПРОВІЗАЦІЯ: ТАНЦЮВАЛЬНА І ТЕРАПЕВТИЧНА ПРАКТИКА

Дослідження еволюції сучасного танцю є актуальним завданням мистецтвознавства, інструментом пізнання дійсності у відображенні, створеному в сучасному мистецтві. Складність дослідження сучасної хореографії полягає в постійній зміні сучасного танцю, появі різноманітних шкіл, напрямів і стилів. Одним з таких напрямів, який набуває популярності в Україні є контактна імпровізація.

Контактна імпровізація (КІ) – вид хореографії, в якому танцювальні фігури будуються відносно точки зіткнення з партнером. Це одна з форм вільного танцювального стилю, яка відноситься до авангардних видів хореографічного мистецтва. Вона являє собою спонтанну форму танцю, яка залучає два тіла до руху і будується навколо точки контакту з партнером. Також її розглядають і як особливу комунікативну практику [1].

Контактну імпровізацію досліджували такі автори, як А. Гіршон, В. Лабунська, В. Козлов, Т. Шкурко, В. Круткін, М. Бебик та ін. Фундаментом для сучасних досліджень залишаються праці зарубіжних авторів-практиків та засновників цього напрямку С. Пекстона, Л. Нельсон, Н. Старк та їх послідовників Д. Хендрікса, Д. Моргенрот, Д. Лепкоффа та ін. Так, С. Пекстон в статті «Контактна імпровізація» аналізує передумови виникнення контактної імпровізації, проводить паралелі між контактною імпровізацією, хореографією та музичним мистецтвом. В. Нікітін у книзі «Модерн-джаз танець» дає низку визначень терміну «контактна імпровізація» та формує принципи її виконання. С. Новак у своїх публікаціях приділяє увагу формуванню уточнюючих питань, щоб описати різні форми імпровізації [4]. Л. Мова у статті «Контактна імпровізація як засіб самопізнання та самовираження» виділяє основні теми, з якими працює контактна імпровізація [1].