

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.2.2.4>

**KSZTAŁTOWANIE UMIEJĘTNOŚCI MYŚLENIA
ARTYSTYCZNO-WYKONAWCZEGO U PRZYSZŁYCH NAUCZYCIELI
SZTUKI MUZYCZNEJ (KLASA INSTRUMENTALNA FAGOT)**

Yurii Fedorkiv

aspirant Wydziału Teorii i Metodyki Edukacji Muzycznej, Śpiewu Chóralnego i Dyrygentury

Wydziału Sztuki imienia Anatolija Awdijewskiego

Narodowego Uniwersytetu Pedagogicznego imienia M.P. Drahomanowa (Kijów, Ukraina)

ORCID ID: 0000-0001-5809-6234

e-mail: fedorkiv789@ukr.net

Adnotacja. W artykule przedstawiono wyniki teoretycznej analizy zjawiska myślenia artystyczno-wykonawczego z pozycji kształcenia przyszłych nauczycieli sztuki muzycznej oraz przedstawiono aspekty kształtowania indywidualnych stylów wykonawczych jako indywidualnych modeli realizacji projektu autorskiego. Celem badania jest teoretyczne uzasadnienie specyfiki systemu myślenia artystyczno-estetycznego i pedagogicznego przez przyszłych nauczycieli sztuki muzycznej, kształcenie u uczniów umiejętności pedagogicznego i performatywnego rozumienia zadań artystycznych. Problem przedstawiono z pozycji metod analizy teoretyczno-metodologicznej i performatywnej współczesnej pedagogiki i muzykologii performatywnej. Okazało się, że edukacja pedagogiczna na wydziałach sztuki uniwersytetów pedagogicznych opiera się na zasadach praktycznego podejścia do tworzenia stabilnie wysokiego poziomu gry (instrumentalna klasa fagot) u przyszłych nauczycieli sztuki muzycznej, zwraca się uwagę zarówno na fizjologiczne, techniczne aspekty produkcji dźwięku i nauki dźwięku, jak i psychologiczne czynniki kształtowania wydajności i wytrzymałości pedagogicznej, kompleksowego rozwiązywania indywidualnych problemów technologicznych studenta oraz konkretnych pedagogicznych i metodycznych problemów edukacyjnych.

Słowa kluczowe: myślenie artystyczne i performatywne, pedagog, styl performatywny, wykonawca fagotystyczny, przyszli nauczyciele, edukacja.

**FORMATION OF SKILLS OF ARTISTIC AND PERFORMANCE THINKING
IN FUTURE TEACHERS OF MUSIC ART (INSTRUMENTAL CLASS OF BASSOON)**

Yurii Fedorkiv

Postgraduate Student at the Theory and Methods of Music Education,

Choral Singing and Conducting Department

of the Faculty of Arts named after Anatoly Avdiievsky

National Pedagogical Dragomanov University (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID: 0000-0001-5809-6234

e-mail: fedorkiv789@ukr.net

Abstract. The article presents the results of theoretical analysis of the phenomenon of artistic and performing thinking from the standpoint of teaching future teachers of music and outlines aspects of the formation of individual performance styles as individual models of the author's idea. The purpose of the study is to theoretically substantiate the specifics of the system of artistic, aesthetic and pedagogical thinking by future teachers of music, education of students' skills of pedagogical and performing comprehension of artistic tasks. The problem is presented from the theoretical and methodological standpoint of analytical-conceptual and executive methods of modern pedagogy and performing musicology. It is revealed that pedagogical education at the faculties of arts of pedagogical universities is based on the principles of a practical approach to the formation of a consistently high level of play (instrumental bassoon class) in future teachers of music, attention is paid to physiological, technical aspects pedagogical endurance, complex solution of individual technological tasks of the student and specific pedagogical and methodical educational problems.

Key words: artistic and performing thinking, teacher, performing style, bassoonist, future teachers, education.

ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСЛЕННЯ У МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА (ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ КЛАС ФАГОТА)

Юрії Федорків

*аспірант кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування
факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського*

Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (Київ, Україна)

ORCID ID: 0000-0001-5809-6234

e-mail: fedorkiv789@ukr.net

Анотація. У статті представлено результати теоретичного аналізу феномену художньо-виконавського мислення з позицій навчання майбутніх учителів музичного мистецтва та окреслено аспекти формування індивідуальних виконавських стилів як індивідуальних моделей втілення авторського задуму. Мета дослідження полягає в теоретичному обґрунтуванні специфіки системи художньо-естетичного і педагогічного мислення майбутніми вчителями музичного мистецтва, виховання у студентів навичок педагогічного і виконавського осмислення художніх задач. Проблема представлена з позицій методів теоретико-методологічного й виконавського аналізу сучасної педагогіки і виконавського музикознавства. Виявлено, що педагогічна освіта на факультетах мистецтв педагогічних університетів базується на принципах практичного підходу до формування стабільно високого рівня гри (інструментальний клас фагота) у майбутніх учителів музичного мистецтва, увага приділяється як фізіологічним, технічним аспектам звуковидобування і звуковедення, так і психологічним чинникам формування виконавської і педагогічної витримки, комплексному вирішенню індивідуальних технологічних завдань студента і конкретних педагогічних і методичних освітніх проблем.

Ключові слова: художньо-виконавське мислення, педагог, виконавський стиль, виконавець-фаготист, майбутні вчителі, освіта.

Вступ. Актуальність проблеми формування художньо-виконавського мислення у студентів інструментального класу фагота знаходиться у площині педагогічних, виконавських і художньо-естетичних питань здобуття професійної майстерності майбутніми учителями музичного мистецтва на факультетах мистецтв педагогічних університетів. Художньо-виконавське мислення потребує від сучасного музиканта-педагога повсякчасного розвитку й удосконалення художнього смаку, музичної ерудиції, естетичної обізнаності. Особливо явно це відчувається сьогодні, коли в музичному мистецтві, в індивідуальних виконавських стилях і педагогічних методиках навчання, взаємодіють різні музично-естетичні парадигми.

Формування художньо-виконавського мислення у майбутніх учителів музичного мистецтва на факультетах мистецтв педагогічних університетів (інструментальний клас фагота) розуміється у значенні формування в процесі навчання індивідуальних художніх позицій в реалізації авторських змістовних концепцій виконання музичного твору. Ступінь художньо-мовленнєвої виразності відтворення змісту музичного твору у різних студентів в процесі навчання виявляється різною – вона залежить від творчого задуму музиканта – духовика-інструменталіста, від його психофізичних особливостей, естетичних переваг та опанування виконавським професіоналізмом у процесі здобуття вищої музичної освіти на факультетах мистецтв педагогічних університетів (інструментальний клас фагота).

Про варіантну множинність опанування мистецтва розуміння і виконання музичного твору, сценічних програм під час навчання в інструментальному класі фагота говорить той факт, що кожен духовик-інструменталіст (фаготист) має своє індивідуальне бачення твору, і виконавська версія твору є індивідуальною, адже кожен студент може виконувати один і той самий музичний твір з найбагатшим різноманіттям технічних та музичних ефектів і грати його кожного разу по-різному.

Зв'язок між художньо-виконавським мисленням, відповідним йому виконавським стилем і впровадженням в майбутній викладацькій діяльності естетичних принципів педагогічної взаємодії багато в чому залежить від характеру використання духовиком-інструменталістом (фаготистом) виконавських засобів музичної виразності, опрацюванню яких приділяється пильна увага під час навчання в класі фагота: темпу, динаміки, агогіки, артикуляції тощо, які належать до аспектів розгортання музичних подій, що складають драматургічний та семантичний плани музичної форми, і є важливими для формування художньо-виконавського мовлення у процесі здобуття професійного рівня музичної освіти на факультетах мистецтв педагогічних університетів

Основна частина. Феномен формування художньо-виконавського мислення у наукових дослідженнях означений підходами, серед яких: педагогічний, історико-культурологічний, мистецтвознавчий, філософсько-світоглядний, а також висвітлюється в наступних аспектах: технологічному, методичному, звуковиражальному, художньо-інструментальному, образно-смісловому та ін.

Для сучасної педагогічної думки цікавість становлять ідеї педагогіки, філософії та методології освіти (праці В. Андрущенко, С. Вітвицької, О. Дубасенюк, І. Зязюна, В. Кременя, В. Лугового, Л. Ороновської, Н. Сидорчук та ін.); питання інструментальної підготовки майбутнього вчителя (праці Н. Бібіка, І. Тербаєвої, В. Федоришина, А. Хуторської, В. Ягупова та ін.); психолого-педагогічні теорії (праці Л. Виготського, О. Донченко, В. Петрушина, В. Ражникова, Б. Теплова та ін.); ідеї методології музичної освіти в системі

підготовки студентів творчих спеціальностей (праці І. Ларіної, В. Попової, Т. Танько, М. Чернявської, Д. Юника та ін.); основи фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва (праці Н. Гуральника, М. Давидова, Л. Ісаєвої, І. Могилевської, О. Олексюка, В. Орлова, Г. Побережної, О. Ростовського, О. Рудницької, В. Шульгіної та ін.).

Мета статті – розглянути феномен художньо-виконавського мислення у контексті формування професійних навичок студентів – майбутніх учителів музичного мистецтва (інструментальний клас фагота) на факультетах мистецтв педагогічних університетів, що має вагомое методологічне значення для сучасної вищої музичної освіти.

Відповідно до зазначеної мети у статті поставлено такі **завдання**: окреслити феномен «художньо-виконавського мислення», його формування в процесі інструментальної підготовки (клас фагота) майбутніх учителів музичного мистецтва в контексті застосування методів сучасної музичної педагогіки і виконавського музикознавства.

Результати дослідження. У педагогічному процесі підготовки студентів інструментального класу фагота до виконавської і викладацької діяльності на факультетах мистецтв педагогічних університетів, професійна увага звернена до якості опрацювання музичного твору студентами – майбутніми вчителями. Педагогічна спрямованість у розумінні підготовки твору до виконання визначається переконанням у тому, що недостатньо до зони впливу виконавця – майбутнього педагога відносити лише часову, динамічну і звуковисотну організацію фактури музичного твору. Виконавець музичного твору, завдяки педагогічним впливам і сформованому художньо-виконавському мисленню, здатен впливати на виявлення передусім жанрових характеристик твору, його змісту й образів, емоційного тону, драматургічної концепції. Таким чином, художньо-виконавське мислення духовика-інструменталіста (фаготиста) зумовлюється в процесі навчання передусім жанровими засадами музичного висловлювання.

Поняття «жанр» закріплено у визначенні, запропонованому Є. Назайкинським: «Жанр – багатоскладова, сукупна генетична (можна навіть сказати, генна) структура, своєрідна матриця, по якій створюється то чи інше художнє ціле» (Назайкинський, 1986: 75). Але є й інші тлумачення, в яких кордони терміну «розширюються» і тоді він трактується як: «манера, стиль» (Харнонкурт, 2002: 169), або «...культурний кістяк твору, який всередині нього індивідуалізується, піддаючись трансформації» (Чекан, 2009: 112), що не тільки суперечить прийнятому розумінню жанру як типізованому, загальному в мистецтві, а й дає можливість говорити про жанрові аспекти виконання / прочитання музичного твору. Таке визначення пропонує В. Москаленко: «Під музичними жанрами розуміються історично сформовані типи музичних творів, які визначаються соціальним замовленням і відповідними способами його втілення в музичному матеріалі і музичному виконанні» (Москаленко, 2012: 200).

На досвіді жанрових пріоритетів виконавської інтонації будується й індивідуальний виконавський стиль, адже виконавська інтонація і жанровий первень завжди викликали цікавість інструменталістів до інтерпретації різноманітних музичних форм. На наш погляд, жанрові характеристики виконавського стилю майбутніх учителів музичного мистецтва, який формується в процесі навчання – це *особливий тип музичного мовлення*, коли авторський текст осмислюється (або переосмислюється) і реалізується за допомогою музичного інтонування в умовах присутності публіки (або звернення до віртуального слухача в разі студійного запису). Застосування жанрового підходу у процесі навчання в класі фагота на факультетах мистецтв педагогічних університетів звернене до проблеми формування індивідуального художньо-виконавського мислення і, в кінцевому результаті, – виконавського стилю духовика-інструменталіста (романтичний, інтелектуальний, віртуозний, раціональний, емоційний типи), що істотно прояснює питання, пов'язані з вибором студентом та педагогом того чи іншого репертуару, принципів звуковисотної і часової організації твору, артикуляції, інтонації тощо.

Для виконавської творчості студента-фаготиста як інструменталіста і майбутнього педагога, необхідними навичками здобуття професійної майстерності є: інтонаційні, артикуляційні засоби звуковедення і формотворення. Якщо прийняти, що художньо-виконавське мислення лежить в основі «манери вимовлення, що відображає ті чи інші почуття мовця» (Чекан, 2009: 124), то можна стверджувати, що виконання є «мовною» діяльністю, що розгортається у процесах творчого виявлення особистості музиканта, де під промовою розуміється діяльність, в якій «мовець використовує код (code) мови з метою висловлення своєї думки ...» (Зінкевич, 2007: 52).

З огляду на це можемо наголосити, що художньо-виконавське мислення духовика-інструменталіста (фаготиста) і відповідний йому виконавський стиль – є діяльністю студента-виконавця, де використовуються знаки музичної мови для спілкування, які є основою художнього прочитання музичного твору, тієї «об'єктивної даності, що ставить виконавцю-інтерпретатору певні художньо-жанрові межі, за які виконавець не може виходити» (Самітов, 2007: 115). В такій ситуації студентам-виконавцям і майбутнім педагогам необхідно виховати індивідуальність музичного мовлення. Виконавський стиль як такий, спрямований на «творче прочитання музичного твору та його озвучування без порушення внутрішньої структури та заміни інструментарію» (Посвалюк, 2008: 133).

Роблячи акцент на художності твору, виконавець – майбутній педагог, надає власного бачення або власного відчуття витонченості музичної тканини. Різниця таких акцентів у різних виконавців і формує своєрідну основу виконавського стилю музиканта. Через виражальні можливості художньо-виконавського мислення і розкривається як композиторський задум, так і індивідуальний стиль музиканта-виконавця. При

цьому може відбутися і темброво-фактурне переосмислення авторського тексту та закладених у ньому образних потенцій.

Опрацювання і виконання музичного твору в класі фагота на факультетах мистецтв педагогічних університетів є його новою версією, в якій даний твір стає певною інтонаційно-семантичною моделлю, а його компоненти, втрачаючи початкову цілісність, з різним ступенем переробляються і переінтонуються, і в новому втіленні набувають «нової цілісності, що створюється вибором, відбором матеріалу, методами та прийомами переінтонування, новим розвитком, художніми цілями та задачами творця нової версії» (Апатський, 2012: 29). З ідеєю переінтонування пов'язується ідея художньо-виконавського мислення «твору виконавця» (Москаленко, 2002: 80), яка, відштовхуючись від рівня суб'єктивних відчуттів образної сфери та композиторського задуму, переходить на рівень розгорнутого виконавського бачення стосовно технічних особливостей твору та способів їхнього вивчення.

Таким чином, жанрово-стильовий контекст композиторського твору обумовлює сформованість у виконавця – майбутнього вчителя музичного мистецтва, системи мовно-виразових засобів задля втілення індивідуального мовно-виражального виконавського потенціалу в музичному творі. Таку єдність музичного мовлення, цілісність системи мовних ресурсів доречно назвати *індивідуальним виконавським стилем*.

У роздумах про жанрові основи виконавського стилю, беручи до уваги його художню ідею, мету, опору на виразовість, моторність чи декламаційність, можемо навести певні асоціації, зокрема:

- *віртуозний (класичний)* тип виконавського стилю: враження, моторність;
- *емоційний (романтичний)* тип виконавського стилю: висловлювання, розспівність;
- *раціональний (інтелектуальний)* тип виконавського стилю: переконання, декламаційність.

Для розуміння жанрових основ виконавського висловлювання доречно визначити ще одну типологію, що застосовується стосовно до виконавського мистецтва, і це можна трактувати як прояв особистісної установки, що визначає загальну художню орієнтацію виконавця – майбутнього вчителя музичного мистецтва.

– *виконавець-романтик*: говорить від першої особи, часто відтісняючи композиторський задум на другий план. Вибираючи твори, в яких можна найбільш яскраво проявити власне «Я», такий музикант, ймовірно, відмовиться від виконання музики Й. Баха, з обережністю поставиться до творчості віденських класиків і композиторів ХХ-ХХІ століття, віддавши перевагу музиці романтиків. Відзначимо, що в романтичній музиці, можуть повноцінно виявлятися різні жанрово-творчі первні (епос, лірика, драма), однак, з огляду на захопленість романтиків пісенністю, вона є на першому плані. Це не виключає фактор моторності, без якого неможливе втілення віртуозного начала музики ХІХ століття. Перед нами виконавський портрет фаготистів Д. Єрьоміна, М. Тополя.

– *виконавець-оповідач*: це той музикант, який ніби емоційно відсторонюється від музики, піднімається «над нею», намагаючись зберегти не просто об'єктивність, але і нейтралітет. Свідомо обираючи роль ретранслятора волі автора, такий виконавець уникає зайвої інтимності інтонації. В результаті у слухача немає відчуття, що звертаються до нього, але є відчуття причетності до творення. Цікаво, що «виконавець-оповідач» – це приклад музиканта, який з однаковим відношенням зіграє твір будь-якого стилю чи епохи. Цьому художньо-виконавському портрету відповідає виконавський стиль фаготистів В. Семениченко, Г. Абаджяна.

– *виконавець-драматичний актор*: така установка найяскравіше проявляється в декламаційності інтонації, посиленні мовленнєвого начала. «Виконавці-драматичні актори» – це ті, для яких тканина музичного твору є театральним простором, що дозволяє декільком подіям відбуватися одночасно. Такі виконавці вважають за краще творити яскраві, драматургічно окреслені твори, що дозволяють виявити темперамент, вольові та емоційні якості. На наш погляд, тут присутні два жанрово-творчих первні – декламаційність і моторність. Яскравий приклад тому стиль О. Литвинова.

З огляду на вищевикладене окреслимо понятійний ряд домінування жанрово-творчих первнів у типах виконавських стилів, що визначаються художньо-виконавським мисленням музиканта, і доповнюються його психофізіологічною природою:

– *віртуозний* тип: моторність – драма (фаготисти О. Литвинов, Д. Йенсен, Т. Осадчий). Цей виконавський стиль характерний артистичним темпераментом, віртуозною подачею музичного звуку, завдяки чому цей виконавський стиль порівнюють з мистецтвом впливу на слухача за допомогою максимального емоційного ефекту;

– *романтичний* тип: моторність – лірика (фаготисти М. Тополь, А. Мосюк, С. Дартігалуне). Цей виконавський стиль характерний специфічним, «теплим» звуковим наповненням, технічною майстерністю, виразним і художньо довершеним виконанням, задушевністю викладу музичної думки, захопленістю поетичними образами;

– *інтелектуальний* тип: декламаційність – епос (фаготисти В. Апатський, К. Тунеманн). Для цього типу виконавського стилю характерне продумане, кероване інтелектом виконання, висока витонченість техніки, художня виразність, змістовна глибина;

– *раціональний* тип: декламаційність – драма (фаготисти С. Аццоліні; Р. Толмачов О. Ткачук). Цей виконавський стиль поєднує класицистський і експресивно-драматичний первні, йому притаманна насичена кантілена, співучий «вокальний» інструменталізм, особлива артикуляційна увага до звуку;

– *емоційний* тип: пісенність – лірика / епос (фаготисти О. Кукса, В. Буткевич О. Клічевській). Для цього типу виконавського стилю і художньо-виконавського мислення характерні довершена техніка і досконале володіння незрівняним за красою тембром звуку.

Цікавою видається класифікація Є. Йоркіної, де індивідуальний стиль виконавця виводиться із типу темпераменту і особливостей психічних процесів, властивих кожному типу темпераменту. Це такі типи (Йоркіна, 1996: 15):

- бійцівський (сангвінік);
- вулканічний (холерик);
- чутливий (меланхолік);
- інертний (флегматик);
- розсудливий (флегмато-сангвінік);
- конструктивний (холеро-флегматик);
- імпульсивно-романтичний (сангвіно-холерик);
- артистичний (холеро-сангвінік);
- захоплювальний (меланхоло-холерик);
- пластичний (сангвіно-флегматик);
- ліричний (меланхоло-флегматик);
- пасивний (флегмато-меланхолік);
- аморфний (меланхоло-сангвінік);
- сумбурний (холеро-меланхолік);
- боязкий (сангвіно-меланхолік).

Щоб донести до слухача красу і сенс твору, фаготист повинен володіти сформованими музично-виконавськими навичками – виконавською майстерністю (почуття стилю, відчуття ритму, спроможність до емоційного вираження). Крім того, фаготист-виконавець повинен бути цікавою особистістю, аби майстерно захоплювати аудиторію «в полон» (Титова, 2018: 101). Мистецтво художньо-виконавського мислення – поняття відносно до часу, адже технічна сторона майстерності вимагає постійного контролю та наслідування художніх цілей.

Особливо пильна педагогічна увага приділяється в процесі навчання в інструментальному класі фагота на факультетах мистецтв педагогічних університетів уважному відношенню до *нотного тексту і його відтворенню*.

Педагого-методичні аспекти розвитку професійної майстерності фаготиста, виходить з основної проблеми виконання на інструменті – з проблеми *звукотвораження та звукотворення*, та характеру звуку. Головна проблема фаготиста-виконавця полягає у поєднанні *свободи артистичної індивідуальності з повагою до тексту твору і розуміння намірів композитора*. Процес художнього інтонування повинен вмщати в собі певні знання історії музики, її теорії (аналізу, гармонії, поліфонії, композиції); рівень технічної та художньої майстерності і наявність музичного мислення повинне відповідати вимогам твору, розвинену художню інтуїцію, що допоможе якнайкраще прочитати задум автора. Педагог комплексно підходить до вирішення технологічних завдань і проблем гри на фаготі. Однією з переваг педагогічного спрямування уваги на вдосконалення майстерності виконання студента й розвитку художньо-виконавського мислення на факультетах мистецтв педагогічних університетів, є багатоцільовий підхід до вивчення та практики виконання й педагогічна спрямованість на індивідуальні особливості кожного виконавця врахування як фізіологічних, так і психологічних аспектів.

До *технологічних* аспектів набуття виконавської майстерності, й навичок художньо-виконавського мислення у класі фагота, що є першочерговим об'єктом педагогічної уваги, – є увага до проблеми *формування виконавського дихання*.

Педагог в класі фагота акцентує увагу на понятті «діафрагмальної опори». Термін «діафрагмальна опора» застосовується до діафрагми, що підтримується м'язами живота (діафрагма – це м'яз, який напружується та розслаблюється). Напруження діафрагми пов'язане з вдихом повітря. Тому при взятті дихання м'язи живота мають бути розслабленими для того, щоб досить глибоко вдихнути. Для кращого розуміння цього процесу можна уявити позіхання при вдиху повітря, а при видиху напружується мускулатура живота своєю чергою діафрагма розслаблюється, таким чином, повітря активно під тиском виходить назовні. Тому саме мускулатура живота допомагає відчувати опору. Деякі духовики-інструменталісти через страх напружують діафрагму при видиху, що не є доброю технікою дихання. Процес дихання схожий до «хвилі, яка безперервно перетікає вперед-назад (вдих-видих), і порушення цього хвилеподібного процесу впливає на стабільність, тобто, можуть з'являтися так звані «кікси» (звук зі своєрідним призвуком, або зірваний звук).

Дуже важливим у практиці гри є правильний видих. Для цього під час навчання у класі фагота використовуються різноманітні технічні вправи, які, завдяки використанню різних педагогічних підходів до виконання (наприклад, “flutter tone”, тобто гра як на frullato), допомагають студенту-виконавцю у процесі навчання і виконання, менше давити на губи і більше відчувати зв'язок між діафрагмою та амбушуром – того повітряного стовпа, який не має стояти в горлі, а активно видихатися під тиском. На активізацію правильного дихання, і особливо видиху, – спрямовані і методичні вправи на дихальну атаку, а також вправи на укріплення амбушуру. Завдяки увазі до правильної техніки дихання, сформованим у процесі навчання технічним навичкам управління диханням, управління амбушуром, студент-фаготист, майбутній вчитель музичного мистецтва, у практиці своїх виступів і майбутній педагогічній діяльності буде здатен справлятися з усіма виконавськими завданнями й вміти сформувати навички правильного дихання у своїх вихованців.

Особливе значення у формуванні навичок художньо-виконавського мислення і педагогічної майстерності у майбутніх учителів музичного мистецтва у класі фагота на факультетах мистецтв педагогічних

університетів відводиться *музичному інтонуванню* (як у методичному плані, так і з художньої точки зору), що зумовлено тим, що кожен студент-виконавець має власне внутрішнє відчуття, свою особисту потребу в інтонуванні. На це впливає темперамент, характер, інтелектуальна обізнаність. Водночас студент (фаготист) повинен володіти культурним і музично-історичним світоглядом, щоб бути співзвучним з настроями, які передаються музикою. Це зумовлює особливу педагогічну увагу у процесі навчання, передусім до *інтонаційного і ритмічного* аспектів. Для цього необхідним вважається:

- добрий стан музичного слуху та яскраві музично-художні уявлення студента (фаготиста);
- активний музичний слух та внутрішнє відчуття звукової висоти ноти;
- свобода виконавського апарату і володіння усіма видами техніки;
- раціональна форма у виборі артикуляційних штрихів;
- правильні методи роботи над інтонацією;

Для створення художньо-виконавського образу твору потрібен і аналіз, і осмислення музичного тексту, і точність його виконання. Є відмінності між термінами «грати» (як наслідування) і «виконувати» (активний творчий підхід). Розум, відчуття і воля фаготиста-виконавця є нерозривним процесом інтонування. Тож його основне завдання – відкинути все зайве і донести до слухачів змістовну, образну розповідь, що є наслідком творчих бажань і активних дій до розкриття власної специфіки художньо-виконавського мислення.

Окреслені акценти педагогічної уваги у формуванні професійної майстерності духовика-інструменталіста (фаготиста) є важливими чинниками виховання навичок чистоти інтонування у студентів – майбутніх вчителів музичного мистецтва. Внаслідок цього завдання фахового зростання фаготиста-виконавця й досягнення фахово зрілого рівня художньо-виконавського мислення у студентів – майбутніх учителів музичного мистецтва розуміється сьогодні у процесі здобуття виконавської і педагогічної майстерності в контексті досконалого володіння інтонаційно-артикуляційними техніками звуковидобування, і полягає у наступному:

- творення тембрально насиченого, емоційно збагаченого музичного звуку. Виконавець повинен розкривати інтонаційно-акустичну природу інструментального звуку, володіти здатністю образно-смыслового прочитання музичних текстів;
- розкриття художнього задуму композитора, представлення художньо-мистецької концепції музичного твору, переконливості музичного мислення у співвіднесенні із загальноестетичним досвідом;
- набуття виконавської і педагогічної зрілості.

Для досягнення результатів навчання у студентів класу фагота – майбутніх вчителів музичного мистецтва, потрібно виховувати самодисципліну, фізичну та розумову витривалість, регулярність занять, концентрацію уваги тощо. Так, з педагого-методичного погляду практика навчання виконавству на інструменті, може бути розділена на два етапи: етап «вивчення» та етап «відступу». Так, під час «вивчення» докладно розбирається текст чи уривок, який потрібно відтворити. Сюди входять такі складові, як: ритм, метр, артикуляція, дихання, фразування тощо. Потім педагог рекомендує переходити до наступної частини практики – доведення гри до автоматизму. Потрібно довести гру до автоматизованих синхронних дій, поки «м'язова пам'ять» губ, пальців, дихання не закріпиться у центральній нервовій системі. Найбільша помилка у цих фазових циклах полягає в тому, що коли студент починає при завченому матеріалі сумніватися та виправляти свої дії (наприклад, аплікатуру чи дихання), в такому разі це може вплинути на негативний досвід виступу і привести до уповільнення прогресу розвитку виконавських навичок студента класу фагота.

Висновки. Мистецька освіта в Україні, зокрема, педагогічні принципи навчання виконавству на фаготі на факультетах мистецтв педагогічних університетів, виховання навичок художньо-виконавського мислення, є сформованими на педагогічних традиціях минулого, а також базуються на концертній практиці (сольна гра, гра в ансамблі, оркестрі). Тому не випадково, що сучасні технології навчання на факультетах мистецтв педагогічних університетів спрямовані на те, щоб музикант – майбутній вчитель музичного мистецтва, зміг показати як високоякісний рівень гри, так і сформовані естетичні позиції педагогічної майстерності: сучасний професійний фаготист – виконавець і педагог, має володіти сильною виконавською і педагогічною витримкою, демонструвати міцний, стабільний технічний рівень гри, вміння організувати процес творчого розвитку учня. Тому, задля забезпечення такого високого рівня фахової майстерності студента класу фагота – майбутнього вчителя музичного мистецтва, сучасна педагогічна освіта пропонує адаптовані до окреслених вимог різноманітні методики роботи, на користь технічних і виразових аспектів звуковидобування під час гри на фаготі, спрямованих на вирішення різних педагогічних проблем, щоб допомогти учневі грати стабільно, враховуючи специфіку гри в усіх регістрах інструмента, враховуючи динамічні, ритмічні, темброві, інтонаційні та інші виконавські завдання.

Сучасна педагогіка навчання гри на фаготі обстоює наступні позиції:

- індивідуально-орієнтований на особистість учня підхід у навчанні;
- опора на педагогічну вимогливість у здобутті навичок виконання в учня;
- педагогічна увага до проблем дихання, інтонації в учнівській практиці виконання;
- підтримання техніки гри учня на стабільно високому рівні;
- педагогічна увага до формування в свідомості учня художньо-виконавського мислення;
- формування в учня навичок «розумної» практики гри, практики «якісного» звучання;
- впровадження методичного інструментарію для вирішення індивідуальних технічних проблем учнівського виконання;

– педагогічна націленість на формування в учня психологічних компонентів: впевненість у собі, самодисципліна, позитивне мислення, музичне уявлення та смак, постійний розвиток і вдосконалення.

Педагогічні підходи сучасної мистецької освіти на факультетах мистецтв педагогічних університетів (інструментальний клас фагота) базуються на перевагах формування навичок художньо-виконавського мислення, зокрема: педагогічна увага спрямована на формування якості звуку, вирішення проблем дихання і виконавської техніки, педагогічна увага націлена також на формування артикуляційних і інтонаційних аспектів виконання, на художності і артистичності музичної думки виконавця – майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Музична освіта на факультетах мистецтв педагогічних університетів у перспективі, дотримуючись принципів практичного підходу до формування стабільно високого рівня гри на фаготі у майбутніх вчителів музичного мистецтва, має бути звернена до всебічного розвитку особистості як суб'єкта навчання, де увага буде приділятися як фізіологічним, технічним аспектам звуковидобування і звуковедення, так і психологічним чинникам формування виконавської і педагогічної витримки, обстоюючи комплексний підхід до вирішення індивідуальних технологічних завдань учня і вирішення конкретних педагогічних і методичних освітніх проблем.

Список використаних джерел:

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособие / Нац. муз. акад. Украины им. П.И. Чайковского. Киев : ТОВ «Задруга», 2006. 432 с.
2. Зінкевич О.С. Музична критика. Теорія та методика : навч. посіб. / О. Зінкевич, Ю. Чекан. Чернівці, 2007. Кн. XXI. 424 с.
3. Йоркіна С.Б. Психолого-педагогічні умови функціонування індивідуального стилю виконавської діяльності музиканта-інструменталіста : автореф. дис... канд. пед. наук : 13.00.02. Теорія та методика музичного навчання / Київ. держ. ін-т культури. Київ, 1996. 21 с.
4. Москаленко В. Лекції по музикальній інтерпретації : учебное пособие. Киев : ТОВ «Типографія “Клякса”», 2012. 272 с.
5. Москаленко В.М. Про задум та музичну ідею твору. Музичний твір як процес. *Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 9–17.
6. Назайкинський Е. Музыка – звуковий мир: Тембр – фонізм – сонорність. *Советская музыка*, 1986. № 12. С. 75–82.
7. Проблеми методики та виконавства на духових інструментах / ред.: В.Т. Посвалюк, В.Я. Редя, В.М. Сніжко. *Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 70. кн. 1. 218 с.
8. Самітов В. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект): монографія. Київ : ДАККіМ, 2007. 200 с.
9. Титова Н.М. Теоретико-методичні основи психолого-педагогічної підготовки майбутніх педагогів професійного навчання: монографія. Київ: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2018. 350 с.
10. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Суми: Собор, 2002. 184 с.
11. Чекан Ю.І. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 226 с.

References:

1. Apatskiy V.N. Osnovyi teorii i metodiki duhovogo muzykalno-ispolnitel'skogo iskusstva : ucheb. posobie / Nats. muzyk. akad. Ukrainy im. P.I. Chaykovskogo. Kiev: TOV “Zadruga”, 2006. 432 s.
2. Zinkevych O.S. (2007) Muzychna krytyka. Teoriia ta metodyka : navch. posib. [Music criticism. Theory and methods]: Textbook. / O. Zinkevych, Yu. Chekan. Chernivtsi. Kn. KhKhI. 424 s. [in Ukraine].
3. Iorkina Ye.B. (1996) Psykholoho-pedahohichni umovy funktsionuvannia indyvidualnoho styliu vykonavskoi diialnosti muzykanta-instrumentalysta [Psychological and pedagogical conditions for the functioning of the individual style of performance of a musician-instrumentalist]: avtoref. dys... kand. ped. nauk : 13.00.02. Teoriia ta metodyka muzychnoho navchannia / Kyiv. derzh. in-t kultury. Kyiv. 21 s. [in Ukraine].
4. Moskalenko V. Lektsii po muzyikalnoy interpretatsii : uchebnoe posobie. Kiev : TOV «Tipografiya “Klyaksa”», 2012. 272 s.
5. Moskalenko V.M. (2002) Pro zadum ta muzychnu ideiu tvor. Muzychnyi tvir yak protses [About the idea and musical idea of the work. A piece of music as a process]. *Naukovyi visnyk Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*. Vyp. 21. pp. 9-17. [in Ukraine].
6. Nazaykinskiy E. Muzyka – zvukovoy mir: Tembr – fonizm – sonornost. *Sovetskaya muzyka*, 1986. # 12. S. 75–82.
7. Problemy metodyky ta vykonavstva na dukhovyykh instrumentakh [Problems of methodology and viconavity on wind instruments] (2008) / red.: V. T. Posvaliuk, V. Ya. Redia, V. M. Snizhko. *Naukovyi visnyk Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*. Kyiv. Vyp. 70. kn. 1. 218 s. [in Ukraine].
8. Samitov V.Z. (2007) Spetsyfika interpretatsiinoho myslennia muzykanta-vykonavtsia (psykhofiziologichnyi aspekt): monohrafiia. [Specifics of interpretive thinking of a musician-performer (psychophysiological aspect)] : Monohrafiia. Kyiv : DAKKiM. 200 p. [in Ukraine].
9. Tytova N.M. (2018) Teoretichni i metodychni zasady psykhohopedahohichnoi pidhotovky maibutnikh pedahohiv profesiinoho navchannia [Theoretical and methodological principles of psycho-pedagogical training of future teachers of vocational training]. (dys. d-ra ped. nauk). Nats. ped. un-t im. M.P. Drahomanova, Kyiv. 350 p. [in Ukraine].
10. Kharnonkurt N. (2002) Muzyka yak mova zvukiv [Music as a language of sounds]. Sumy: Sobor. 184 s. [in Ukraine].
11. Chekan Yu.I. (2009) Intonatsiinyi obraz svitu [Intonation image of the world] : monohrafiia. K. : Lohos, 226 s. [in Ukraine].