

интерьерном пространстве, человек и природа должны не разделяться, а составлять гармоничное единство.

Список использованных источников:

1. Ан С.А. Образы человека в философской культуре Китая / С.А. Ан – Барнаул, 2006. – 231 с.
2. Новикова Е.В. Китайский сад – модель взаимоотношений Человека и Природы // Человек и Природа в духовной культуре Востока. – М.: ИВ РАН: Крафт+, 2004, с. 397-417.
3. Померанцева Л.Е. Поздние даосы о природе, обществе и искусстве. (Хуайнаньцзы – II в. до н.э.). – М. МГУ, 1979. – 240 с.
4. Шувалов В.М. Особенности формирования и развития рекреационных объектов Китая // Вестник Московского государственного открытого университета. Москва. Серия: Техника и технология. – 2012. – № 3. – С. 71-77.
5. Юй Дун, Чжун Фан, Линь Сяолин Китайская культура – Пекин: Издательство литературы на иностранных языках, 2004. – 110 с.
6. Wang Shu: Construire un monde différent conforme aux principes de la nature // Wang Shu: Building a Different World in Accordance with Principles of Nature/transl. K. Horko. Paris : Editions des Cendres, 2012. – 128 p.
7. Быстрова Т. Ю. Восточные философии как основа экологичного архитектурного мышления: гармония – целостность – здоровье [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://taby27.ru/tvorcheskie_raboty/50/china_architektur.html
8. Третьякова М.С. Переосмысление традиции в архитектуре Ван Шу: принцип аналогии и метод деформации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/pereosmyslenie-traditsii-v-arhitekture-van-shu-printsip-analogii-i-metod-deformatsii>

Жилик Н.В.

студентка,

Національна музична академія України імені П.І. Чайковського

ВИХОВАННЯ САМОСТІЙНОСТІ МУЗИКАНТА В КЛАСІ СПЕЦІАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО

Формування виконавських здібностей піаніста відбувається за умови його активної самостійної праці. Тобто, учень-музикант повинен вміти своїм розумом здобувати необхідні йому знання, намагатися орієнтуватися у музичному мистецтві у всіх його проявах без сторонньої допомоги. Як показує досвід, важливим фактором формування музичного мислення є не так кількісна робота студента-виконавця, як якісна. Вагоміше значення має не «що» і «скільки» здобуто ним в процесі заняття на інструменті, а «як саме»: яким чином були отримані нові вміння, якими шляхами були досягнуті результати – чи самостійно віднайшов їх, чи виконав прохання педагога.

Необхідність ініціативи та незалежного мислення віддзеркалює один із дидактичних принципів навчання музиці – принцип самостійності та активності. Сучасна дидактика запевняє, що організована діяльність, у якій

студент бере участь без бажання, практично не розвиває його. Учень сам тягнеться до знань, коли ним керують мотиви. Такими мотивами можуть бути бажання висловити свої емоції, розуміння значущості своєї праці над твором чи одержання задоволення від самого процесу розучування твору.

Поняття самостійності в навчанні гри на інструменті та в музичному виконавстві не тотожні за своєю внутрішньою суттю. Це синтез вмінь без сторонньої допомоги розібратися в незнайомому музичному матеріалі, вірно розшифрувати авторський текст, сформувати впевнене інтерпретаторське твердження, відшукати ефективні шляхи в роботі над твором, віднайти необхідні прийоми і засоби відображення художнього задуму, і головне – критично оцінити результати власної музично-виконавської діяльності. Влучними щодо цього є слова Ференца Ліста: «...щоб стати музикантом, людина повинна перш за все організувати свій розум, навчитися мислити і судити...» [4, с. 12].

Виховати свого учня хорошим музикантом і підготувати його до самостійної практичної роботи – основна задача та кінцева мета, до якої прагне кожен педагог. Навчити молодого музиканта «матеріальної» сторони піанізму – не достатньо для того, щоб майбутній митець почував себе впевнено у володінні інструментом. «Коли учень-піаніст цілком оволодіє матеріальною стороною, тобто технікою, перед ним відкривається безмежний простір – широке поле художньої інтерпретації» (Й. Гофман) [5, с. 68]. Робота над художнім замислом твору носить переважно аналітичний характер і потребує, щоб розум, дух і емоції були підкріплені знаннями та естетичним чуттям. При гармонійному поєднанні цих складових створюються умови для отримання цінних і вартісних результатів.

Педагогічний талант наставника виявляється у здатності викласти першочергово важливі навички у доступній та найбільш ефективній формі, а також залишити простір для самодіяльності студента. Рівень підготовки молодого фахівця залежить від усього комплексу його здібностей, знань і вмінь, отриманих від педагога. Генріху Нейгаузу належить висловлювання, що вчитель гри на будь-якому інструменті повинен бути перш за все вчителем музики, тобто її роз'яснювачем та її тлумачем. Для цього педагогу-інструменталісту необхідно бути одночасно і істориком музики, і теоретиком, вчителем сольфеджіо та гармонії, вчителем гри на фортепіано.

Питання педагогіки постає на етапі вибору комплексного методу виховання музиканта. При виборі педагогічного комплексу наставник повинен керуватися центральними проблемами виховання музиканта. Передбачається, що зрілий музикант відчуває і розуміє музику. Тобто, в процесі творчості у нього співпрацюють дві сфери: і розумова, і емоційна. Розглянувши педагогічні установки Ф. Ліста, стане відомо, що він також говорив про поєднання інтелекту та емоцій, і вважав цей момент рушійним у вихованні самостійності музиканта. «Ліст вимагає глибокого та вдумливого мислення на всіх етапах роботи» – пише А. Буасьє [4, с. 72]. В педагогіці Ліста поєднувалися два шляхи впливу на учня: шлях емоційного впливу і шлях впливу на рацію учня – звернення до його розуму, свідомості, уваги. Гофман притримувався думки, що

тверезе спостереження за своєю роботою під час творчого процесу – неможливе, «...адже фантазія та уява стихійно, не за волею митця, ведуть його за собою до того часу, поки звукове бачення не отримає цілісного завершення та не буде засвоєне духовно та фізично» [5, с. 32]. Але в той самий час він висловлюється про «розумову техніку», «працю в мисленні», про роль «психічного фактору» в розучуванні п'єси.

Почуття і розум – необхідні рушійні сили в роботі музиканта. Тому емоції та інтелект – дві складові, на розвиток яких повинні бути направлені сили педагога. Розвиток емоційності відбувається, в першу чергу, через вміння слухати себе. Слухання музики, окремо взятого звуку, породжує у реципієнта, виконавця емоційний відгук і розвиває чуттєвість творчої людини. Уміння виконавця слухати себе і здатність до розуміння загальних проблем музичного мистецтва проявляються на всіх етапах роботи над музичним твором, беруть участь у вирішенні будь-якої музичної складності.

Г. Нейгауз говорив, що «... чим більший талант, тим більш законні вимоги ранньої відповідальності та самостійності» [7, с. 148]. Інколи трапляється, що учень володіє достатніми музичними здібностями, але не здатний до самостійної роботи. Причини несамостійності приховані у недоліках роботи викладача. Завдання педагога полягає у майстерному вмінні відібрати найнеобхідніші навички для учня і постійно акцентувати увагу на них.

Список використаних джерел:

1. Алексєєв А. Д. Методика навчання гри на фортепіано / А. Д. Алексєєв. – М., 1971.
2. Афанасьєв Ю. Л. Професійна підготовка музиканта. Уроки Болеслава Яворського / Ю. Л. Афанасьєв, О. Ф. Джура. – К.: ДАКККіМ, 2009. – 128 с.
3. Баренбойм Л. Питання фортепіанної педагогіки та виконавства / Л. Баренбойм. – Ленінград: «Музыка», 1969. – 284 с.
4. Буасьє А. Уроки Ліста / А. Буасьє. – С.-П.: «Композитор», 2002. – 65 с.
5. Гофман Й. Фортепіанна гра. Відповіді на питання про фортепіанну гру / Й. Гофман. – М., 1961 – 221 с.
6. Мясоєдова Н. С. Музичні здібності і педагогіка. Посібник для початківців педагогів-музикантів / Н. С. Мясоєдова. – М.: «Прест», 1997. – 80 с.
7. Нейгауз Г. Г. Про мистецтво фортепіанної гри (Записки педагога) / Г. Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1987 – 240 с.