

слухательської культури у старшокласників. – М., 1998. – 83 с.

4. Гиппенрейтер Ю. Б. Анализ системного строения восприятия. / Ю. Б. Гиппенрейтер, А. Н. Леонтьев, О. В. Овчиникова // Доклады АПН РСФСР. – М., 1957. – 46 с.

5. Заря Л. О. Мультимедійне забезпечення уроків музики як умова формування музично-пізнавальних інтересів школярів /Л. О. Заря // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова. Сер. 14: Теорія і методика мистецької освіти. – К.: НПУ, 2008. – С. 99–102.

6. Сахнова И. В., Лидов М. А. Культурно-просветительская деятельность студента музыкального факультета педагогического вуза: основные принципы, структура и содержание // Педагогические науки / № 4. – М.: Издательство «Спутник+», 2012. – С. 97–100.

7. Шип С. В. Музыкальная форма от звука до стиля: навчальний посібник / С. В. Шип. – К.: Заповіт, 1998. – 368 с.

REFERENCES

1. Asafyev, B. V. (1973). *Izbrannyye stat'i o muzykal'nom prosveshchenii i obrazovanii*. [Selected articles about musical outreach and education]. Leningrad.

2. Bochkarov, L. L. (1981). *Primeneniye psikhologicheskikh znaniy v prakticheskoy deyatel'nosti muzykanta-pedagoga*: [Application of psychological knowledge in the practice of teaching musician: guidance paper]. Moscow.

3. Bezborodova, L. (1998). *Muzykal'no-poznavatel'nyye zadaniya kak sredstvo formirovaniya slushatel'skoy kul'tury u starsheklassnikov*. [Musical

cognitive tasks as means for forming the listening culture among high-forms pupils]. Moscow.

4. Gippenreyter, Y., Gippenreyter, B., A. Leont'yev, O. Ovchinnikova. (1959). *Analiz sistemnogo stroeniya vospriyatiya*. [Analysis of the systemic structure of perception]. Moscow.

5. Zarya, L. O. (2008). *Mul'timediynne zabezpechennya urokiv muziki yak umova formuvannya muzichno-piznaval'nikh interesiv shkolyariv*. [Multimedia support of music lessons as a condition for the formation of musical and cognitive interests of schoolchildren]. Kyiv.

6. Sakhnova, I. V., Lidov, M. A. (2012). *Kul'turno-prosvetitel'skaya deyatel'nost' studenta muzykal'nogo fakul'teta pedagogicheskogo vuza: osnovnyye printsipy, struktura i soderzhanije* [Cultural and outreach activity of the music student of a pedagogical high school: basic principles, structure and content]. Moscow.

7. Ship, S. V. (1998). *Muzichna forma vid zvuku do stilyu: Navchal'nyy posibnik*. [Musical form from sound to style: Study guide]. Kyiv.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

ЛІ АНЬАНЬ – аспірант Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.

Наукові інтереси: методика викладання вокального мистецтва, музичне просвітництво.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

LI ANAN – Post-Graduate Student South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky.

Circle of scientific interests: methods of teaching the vocal art, musical education.

*Дата надходження рукопису 07. 03. 2018 р.
Рецензент – д.п.н. професор В. Ф. Черкасов.*

УДК378.013+780.71

ЛІ ЮЄ –

аспірантка кафедри музичного мистецтва і хореографії ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» e-mail:514098215@qq.com

СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬО-СМИСЛОВИХ УЯВЛЕНЬ У ФОРТЕПІАНОМУ ВИКОНАВСТВІ: МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Наше дослідження присвячено феномену художньо-смислових уявлень майбутніх учителів музики, які формуються та стають актуальними в процесі навчання гри на фортепіано. У творчій діяльності вчителя музики художньо-смислові уявлення є поліаспектним, поліпроцесуальним феноменом, котрий у художньо-виконавській інтерпретації активізує механізми творчої

активності майбутнього вчителя музики в його прагненні осмислити, розкрити і творчо реалізувати (озвучити) художній зміст твору у відповідності з ідеальним (еталонним) його звучанням і художньо-творчим заломленням в інтерпретації вчителя музики як виконавця, просвітника, особистості, що екстраполює художні цінності в соціокультурний простір.

Уявлення взагалі мають відношення до когнітивних процесів, але вони відрізняються

від понять саме тим, що відтворюють різноманітні ознаки предмету, натомість поняття відтворюють суттєві ознаки та вказують, чім предмет є у порівнянні з подібними. Отже, в контексті науки логіки, «...уявлення багатше, ніж поняття, воно відбиває більшу кількість ознак предмета, але поняття відображає предмет глибше, воно дає нам знання про властивість предмета, тоді як уявлення властивості речей і явищ не розкриває» [3].

Але уявлення співвідносяться не лише з поняттями, але й з образами, оскільки відбивають сукупність різноманітних якостей предмету, що залишилися в пам'яті як «зліпок». Якщо йдеться про художні уявлення, то вони ще тісніше зв'язані з образами та образним мисленням взагалі. Якщо в основі уявлень полягає попередній досвід, то в основі художньо-сміслових уявлень лежить досвід синтезованого характеру когнітивно-образний. З одного боку, це досвід, що сформувався на основі накопичення знань стосовно художніх творів, мови мистецтва, зокрема музичної грамотності тощо, з іншого боку, цей досвід ґрунтується на процесах сприйняття музичних творів, під час чого запам'ятовується інтонаційно-образна основа твору, що передає основний його зміст.

Отже, творча музично-виконавська діяльність супроводжується постійним динамічно розвиваючим процесом створення художньо-сміслових уявлень. Це пояснюється тим, що накопичення музично-перцептивного та музично-виконавського досвіду вдосконалює не лише знання стосовно музичних творів, що є ґрунтом когнітивного боку уявлень, але й образно-інтонаційний, емоційно-смісловий контекст цих знань. Джерело їх достатньо різноманітне: від усвідомлення понять, до тактильно-дотикової опосередкованої інформації щодо образу твору, яку може відчути лише музикант-виконавець.

Таким чином, досліджуючи художньо-сміслові уявлення актуальним стає визначення їхньої специфіки зумовленої творчою діяльністю: створення музики, її сприйняття, інтерпретація (музично-виконавська або педагогічна).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Підґрунтям досліджень музичного смислу є роботи Д. Леонт'єва, зокрема, його теорія сміслових структур, в межах якої смислові структури поділяються на три рівні організації: особистісний зміст та смислова установка; мотив, смислова диспозиція і смисловий конструкт; особистісні цінності. Останній рівень є найвищим. Ці рівні є динамічно руховими утвореннями стосовно кожної особистості. У контексті цього,

Леонт'єв висловлює стратегічне положення щодо подальшої рефлексії феноменології смислу в межах неklasичної психології: від життєдіяльності до життєтворчості, від смислової регуляції до регулювання смислами, від психології особистості, що змінюється в світі, котрий змінюється до психології особистості, що створює та змінює себе та свій життєвий світ [4].

Проблема художньо-сміслових уявлень знаходиться на перетині таких наукових студій, що присвячені питанням художнього тексту, особливо в лінгвістиці (Р. Барт, І. Бехта, Ю. Головащенко, О. Кубрякова), у музичному мистецтві (М. Арановський, М. Бонфельд, В. Холопова, С. Шип); феномену художнього образу (Н. Корихалова, В. Медушевський, С. Раппопорт), психологічним, мистецтвознавчим, педагогічним аспектам образного мислення (Б. Асаф'єв, Л. Бочкар'єв, Д. Леонт'єв, Л. Виготський, С. Рубінштейн, С. Смирнов, Л. Сохор, Б. Яворський), зокрема в галузі музично-виконавського процесу (Н. Мозгольова, О. Реброва, О. Спіліотті, О. Щолокова та ін.). Безпосередньо проблема смислу музичних творів переважно розглядається дослідниками крізь призму аналізу їхнього образу або в контексті діяльності емоційного інтелекту (О. Бочкар'єва, М. Гаріпова, О. Довгань, Ю. Рагс, О. Ісаєва).

Безпосередньо до фортепіанної педагогіки феномен уявлень представлений у дослідженні О. Щербініної (стильові уявлення) та Бай Біня (звуко-тембральні уявлення). Щодо художньо-сміслових уявлень, то вони ще потребують глибокого наукового дослідження, зокрема враховуючи проблему інтерпретації та розуміння контексту музичних творів. У процесі фортепіанного виконавства цей різновид уявлень відіграє важливу роль, між тим, їхній зміст зумовлений специфічними властивостями фортепіанного виконавства.

Мета статті – обґрунтувати специфіку художньо-сміслових уявлень, що є актуальними для процесу навчання гри на фортепіано майбутніх учителів музики.

Виклад основного матеріалу дослідження. Феномен художнього смислоутворення не є одноканальним процесом, оскільки він зв'язаний з образом твору та ґрунтується на досвіді особистості. Досвід – феномен достатньо складний та інтегрований, оскільки накопичується під впливом складних системних перетворень в самій особистості та у соціокультурному просторі. Г. Орловим, зокрема пише, що той факт, що музика оживає лише через звук та сприймається слухом не означає, що музичний досвід є суто слуховим. Навпаки, цей досвід є

універсальним, оскільки «затягує» усю людину та розмовляє на мовах усіх сфер його почуттєвого сприйняття, розуму, душі та духу [8]. Так саме поліканальними є художньо-сміслові уявлення музиканта-піаніста, оскільки вони також формуються під час набуття художньо-виконавського досвіду.

Вагомим фактором формування художньо-сміслових уявлень є наявність більш конкретних музично-слухових уявлень. Саме вони формують образні уявлення під час слухання твору або самосприйняття своєї гри. М. Старчеус розглядає образ уявлення так: «Звуки можна порівняти з об'єктами, які безперервно зникають з слухового поля: поширюючись зі швидкістю звуку, коливальні рухи середовища загасають, нашаровуються і поглинаються один одним. До того ж слуховому сигналу необхідно якийсь час для того, щоб пройти по нервових каналах, а також досягти порога свідомості. Почути звук значить утримати його у свідомості, уявити («зупинити» загасання). Слухання вимагає безперервного переходу образів сприйняття в слухові уявлення».

Але слухові уявлення це обов'язкова норма музиканта, без якої взагалі неможливий художньо-комунікативний процес з музичним твором. Іншим різновидом уявлень можна вважати когнітивні уявлення. Вони більш конкретні, виникають на базі знань музичних стилів, форми та жанроутворення, гармонійних сполучень та ладових інтонаційних тяжінь. Ці два джерела зумовлюють формування стильових уявлень (О. Щербініна) та звуко-тембральних уявлень (Бай Бінь). Як пише Бай Бінь, звуко-тембральні уявлення музиканта зумовлені творчими особливостями художньої уяви самого композитора, що в наступних інтерпретаційних процесах враховується виконавцями. Так, співучість вокального звучання роялю у творчості Ф. Шопена, оркестральне мислення Л. Бетховена, «аріозність» пасажів у сонатах В. Моцарта, природна колористика музики К. Дебюссі зумовлюють їй відповідну звуко-тембральну образну драматургію інтерпретації виконавця. Також звуко-тембральні уявлення пов'язані з еволюцією розвитку музичного інструменту, на якому він грає. Сама ж еволюція обумовлює і процес стилізацію творення [2].

Окрім того, слухові уявлення перехреснюються з наочними. Так, М. Старчеус вказує, що наочність передбачає збіги з реальним звучанням: можна представляти мелодію в іншій тональності, в іншому тембрі, динаміці, але вона не перетворюється в іншу мелодію. Ступінь наочності подання залежить і від активності уяви, і від різноманіття опорних елементів сприйняття під час формуванні уявлення... . Наочність слухових

уявлень показник професійного музичного слуху [10]. З наочними уявленнями М. Старчеус зв'язує змістовий рельєф музики, що складається з головних фігур і фону, значущих звукових подій. Але внутрішні сміслові зв'язки музики багатомірні, багатозначні, утворюються на різних рівнях, вбудовуються один в одне, перетинаються. У всьому своєму багатстві вони переживаються як би поверх їх звукових «носіїв» і усвідомлюються не у всіх деталях, а як єдність. Наочність і яскравість образу мають не зорово-просторову, а відчутно-емоційну структурність [10].

З методичної точки зору, варто звернути увагу на такий канал, як мотивація, інтенції, уподобання. Художньо-сміслові уявлення найкраще виникають за умов їхньої активізації самою особистістю. А це можливо лише за умови її бажання. Ю. Рагс з цього приводу стверджує, що музикант взагалі не буде вивчати або вчити твір, якщо він йому не подобається. «Позитивна оцінка твору, душевний, емоційний відгук ось початковий імпульс для його творчої роботи, яку він здійснює, не шкодуючи своїх сил, вкладаючи всю свою душу [9].

Досвід – це результат дії багатьох почуттєвих, психічних модусів людини, зокрема її пам'яті. Специфічним виконавським процесом музиканта є вивчення твору на пам'ять. Вивчається весь текст твору як художній текст. Тобто не ноти та апікатура, яка використовується для їх озвучування, а комплекс усіляких художньо-виразових засобів. Отже, тут діє особливий вид пам'яті художньо-образна пам'ять. Цей вид пам'яті музиканта-піаніста досліджений Інъ Юань [4]. На її думку, художньо-образна пам'ять складає особистісне утворення, що виражається у здатності до закріплення, збереження та наступного відтворення досвіду спілкування з мистецтвом. Дослідниця довела, що художньо-образна пам'ять є професійно необхідною якістю майбутнього вчителя музики, оскільки синтезує різновиди пам'яті, які складають основу мистецької діяльності (емоційна, сенсорна, словесно-логічна, образна), та основні функції мнемічних процесів (закріплення, збереження, відтворення інформації) [4].

Піаніст володіє унікальною фортепіанною технікою, яка передбачає досконале використання можливостей пальців двох рук, алгоритм рухів яких запам'ятовують достатньо складно. Але така складна тактильна техніка дає художню інформацію піаністу, котру він також зберігає завдяки художньо-образній пам'яті. Так, наприклад, після опрацювання певної кількості творів Й. Баха, В. Моцарта, Ф. Шопена та ін. у піаніста

виникають точні уявлення щодо звуковидобування відповідно до стилю та композиторського методу. На наступних етапах отриманні знання і навички стають атрибутами досвіду та входять до плану підсвідомості. Отже, це достатньо ефективний ресурс формування художньо-сміслових уявлень. Мова йде не про наявність знань та вмінь, а вже про ресурс художньо-інтерпретаційної інтуїції, котра виявляє себе кожного разу, коли перед виконавцем виникають питання художньо-сміслових уявлень щодо твору. Тобто, піаністу недостатньо знати, йому важливо зіграти, почути інформацію від кінцівок пальців, що здійснюють контакт з інструментом з метою художньо-виконавського втілення образу. Це можливе лише за умови активізації та гармонійного сполучення усіх модусів виконавського процесу: розумових, слухових, зорових, тактильно-сенсорних, моторно-рухових, емоційних, що спрямовані на пошук художнього смислу твору та його озвучення. З методичного погляду, це знаходить відображення в послідовному розв'язанні художньо-пізнавальних завдань: розуміння логіки структурної побудови музичного твору, здійснення аналізу його форми, інтонаційно-образного змісту, сприйняття і проникнення в художній образ як форми цілісного відображення життя, практична реалізація художнього образу через виконавську діяльність. На більш високому рівні інтерпретації, включається «пам'ять серця» музиканта, його душа, у якій, за висловленням Ю. Рагса, не може бути такої холодності, розсудливості, яка так необхідна досліднику. «До процесу пізнання «долучається» інтуїція, натхнення, а раціональне відступає на другий план. Тому йому в процес пізнання-творіння і «дається» духовність. Відповідно до деяких теорій, він (*виконавець Ю. Є.*) створює художній музичний образ, тобто художню цілісність, яку сприймає розвиває, конкретизує і доповнює зрозумілими йому асоціаціями», дає пояснення вчений [5].

Проблема формування художньо-сміслових уявлень завжди була предметом пильної уваги видатних педагогів-піаністів. О. Гольденвейзер, Й. Гофман, К. Ігумнов, Я. Мільштейн, Г. Нейгауз, С. Савшинський та ін. зауважували на тому, що охоплення музичного твору має бути цілісним і водночас, диференційованим. Слід розвивати внутрішньо-слухові уявлення та вільно оперувати ними, керувати своїми творчими імпульсами у процесі спостереження за музичними явищами, що забезпечує накопичення цінного досвіду щодо створення власних образів та інтерпретаційних концепцій.

Доцільно звернути увагу на окремі висловлення та педагогічні принципи, на які орієнтувалися видатні педагогі-піаністи. Наприклад, узагальнюючи педагогічні принципи М. М. Старкової, Ю. Некрасов звертає увагу на такі: «концептуальність аналізу та синтезу в процесі вивчення твору як прояву індивідуальної волі до творчості»; «системність у підході до музичного твору»; «свідомість у інтерпретації...»; «оволодіння майстерністю піаністичного змісту і форми твору як руху»; «зближення підходів виконавця і композитора до розкриття художнього смислу музики» [7, с. 174]. Звертаємо увагу саме на останній принцип. Інший приклад: Г. Беклемішев вимагав від своїх учнів під час самостійної роботи та в класі точності осягнення основної *думки* (курсів Л. Є.) музичного твору, художнього значення музичної мови та виражальних засобів відтворення художнього образу. На це вказують дослідники та учні Беклемішева, зокрема Ж. Аністратенко, Т. Лобачева. Інн Юань, узагальнюючи згадки учнів щодо роботи М. Рибицької, котра виховала плеяду видатних музикантів-піаністів, вказує, що розвиваючи творчий потенціал своїх учнів, М. Рибицька широко використовувала у роботі метод «наведення». В основі цього методу було використання аналогій, асоціацій, запитань та відповідей, що стимулювали учнів до активної пізнавальної діяльності та самостійної роботи [4].

Отже, методична спадщина видатних музикантів-піаністів підтверджує складність, полімодальність, інтегрованість художньо-сміслових уявлень, їхню генералізовану визначальну роль на усіх етапах навчання гри на фортепіано.

Висновки та перспективи подальших розвідок напряму. Таким чином, на основі аналізу літературних джерел узагальнено сутність художньо-сміслових уявлень. Художньо-сміслові уявлення ми розуміємо як аперцептивні когнітивно-емоційні спалахи художньої свідомості, що виникають на основі художньо-образної пам'яті під час творчо-перцептивного процесу переробки та перетворення знань про образно-семантичну особливість творів та їхнє виконавське втілення. Стосовно фортепіанного виконавства, специфічною ознакою таких уявлень є фактор отримання художньої інформації з різних каналів, тобто модусів. Отже їм властива полімодальність та функція узагальнення художньої інформації, отриманої з різних джерел, які активуються під час фортепіанного виконавства. Художньо-сміслові уявлення найкраще виникають за умов їхньої активізації та гармонійного сполучення усіх модусів виконавського

процесу: розумових, слухових, зорових, тактильно-сенсорних, моторно-рухових, емоційних, що умотивовані особистістю на пошук художнього смислу твору та його озвучення.

Враховуючи, що проблема формування художньо-сміслових уявлень має своє відображення у методичній спадщині піаністів-педагогів минулого та сучасності, актуальним стає узагальнення їхніх методичних рекомендацій та створення авторської методики щодо формування художньо-сміслових уявлень на усіх етапах навчання гри на фортепіано майбутніх учителів музики.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Аністратенко Ж. Г. М. Беклемішев-педагог / Ж. Аністратенко // Укр. музикознавство. – 1973. – №8. – С. 209–221.
2. Бай Бінь. Формування звуко-тембральних уявлень майбутніх учителів музики в процесі фортепіанного навчання: дис. ...канд. пед. наук: 13.00.02 / Бай Бінь. – Київ, 2014. – 241 с.
3. Жеребкін В. Є. Логіка. Підручник [Електронний ресурс] / В. Є. Жеребкін. Режим доступу: <http://pidruchniki.com/1584072015089/logika/logika>.
4. Інь Юань. Формування художньо-образної пам'яті в процесі фортепіанного навчання. [Монографія] / Інь Юань. – Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2017. – 119 с.
5. Леонтьев Д. А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности [Электронный ресурс] / Д. А. Леонтьев. – М., 1999. – Режим доступа: http://lib.uni-dubna.ru/search/files/psy_leo_psy_smisla/1.pdf.
6. Лобачова Т. И. Деятельность Г. Беклемешева в контексте развития украинской советской музыкальной культуры / Т. И. Лобачова: Автореф. ... дис.. канд.. искусствоведения: 17.00.01. – К., 1988. – 19 с.
7. Некрасов Ю. Педагогічні та виконавські принципи професора Одеської консерваторії М. М. Старкової / Ю. Некрасов // Проблеми виконавської інтерпретації інструментальних творів українських композиторів: Зб. пр. / за ред. Г. Ю. Ніколаї. – Суми: СумДПУ, 1995. – С.40–43.
8. Орлов Г. Древо музики / Генрих Орлов. – Санкт-Петербург: «Советский композитор», 1992. – 408 с.
9. Пелипенко А. А. Рождение смысла / А. А. Пелипенко / Мир психологии. 2001. – №2 (26). – С. 20–26.
10. Рагс Ю. Н. Музыка как выражение высшего смысла бытия: художественное восприятие музыки и наука о ней [Электронный ресурс] / Ю. Н. Рагс // Электронная библиотека международного центра Рерихов. – Режим доступа: <http://lib.icr.su/node/1744>.

11. Старчеус М. С. Рубрика: Музыкальная психология / Музыка в представлении и воображении. Всероссийская музыкально-информационная газета «Играем с начала. Да саро ал fine» [Электронный ресурс] / М. С. Старчеус. – Режим доступа: <http://www.gazetaigraem.ru/a4200912>.

REFERENCES

1. Anistratenko, Zh. H. (1973). *M. Beklemishev-pedahoh*. [M. Beklemishev the pedagogue]. Kyiv.
2. Bai, Bin (2014). *Formuvannia zvukotembralnykh uiaavlenn maibutnykh uchyteliv muzyky v protsesi fortepiannoho navchannia*. [Development of sound and timber imagination of music teachers in the course of piano training]. Kyiv.
3. Zheriebkyn, V. Ye. (2006). *Lohika*. [Logics]. Retrieved from <http://pidruchniki.com/1584072015089/logika/logika>.
4. In, Yuan (2017). *Formuvannia khudozhnio-obraznoi pamiaty v protsesi fortepiannoho navchannia*. [Development of artistic and imaginative memory in the course of piano training]. Odesa.
5. Leontyev, D. A. (1999). *Psikhologiya smysla: priroda, stroyeniye i dinamika smyslovoy realnosti*. [Psychology of sense: nature, structure and dynamics of sense reality]. Moscow.
6. Lobachova, T. I. (1988). *Deyatelnost G. Beklemesheva v kontekste razvitiya ukrainskoy sovetskoy muzykalnoy kultury*. [G. Beklemeshev's activity in the context of Ukrainian soviet music culture development]. Kyiv.
7. Nekrasov, Yu. (1995). *Pedahohichni ta vykonavski pryntsypy profesora Odeskoi konservatorii M. M. Starkovoi*. [Pedagogical and performance principles of Odesa conservatory's professor M. M. Starkova]. Sumy.
8. Orlov, G. (1992). *Drevo muzyki*. [The music tree]. Saint-Petersburg.
9. Pelipenko, A. A. (2001). *Rozhdeniye smysla*. [The birth of sense]. Moscow.
10. Rags, Yu. N. *Muzyka kak vyrazheniye vysshego smysla bytiya: khudozhestvennoye vospriyatiye muzyki i nauka o ney*. [Music as manifestation of the higher sense of existence: artistic perception of music and science about it]. Retrieved from <http://lib.icr.su/node/1744>.
11. Starcheus, M. S. *Rubrika: Muzykalnaya psikhologiya*. [Section: Music psychology]. Retrieved from <http://www.gazetaigraem.ru/a4200912>.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

ЛІ ЮЄ – аспірант кафедри музичного мистецтва і хореографії ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Наукові інтереси: проблеми фортепіанного виконавства, інтерпретації творів та навчання гри на фортепіано.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

LI YUE – Postgraduate Student of the Musical

Art and Choreography Department of the State Institution «South-Ukrainian National Pedagogical university named after K. D. Ushynsky».

Circle of scientific interests: problems of piano performance, musical works interpretation and teaching piano play.

*Дата надходження рукопису 07. 12. 2017 р.
Рецензент – д.п.н. професор В. Ф. Черкасов.*

УДК 378.937

РОЖЕЛЮК Ірина Ярославівна –
аспірантка кафедри педагогіки

Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова
e-mail: irina.rogeluk2504@ukr.net

ХАРАКТЕРИСТИКА РІВНІВ СФОРМОВАНOSTI ГОТОВНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ІНОЗЕМНИХ МОВ ДО МОНІТОРИНГОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Згідно настанов Національної доктрини розвитку освіти в Україні у XXI столітті, якість освіти є національним пріоритетом і передумовою національної безпеки держави, дотримання міжнародних норм і вимог законодавства нашої країни щодо реалізації права громадян на освіту. Якісна освіта розглядається сьогодні як один з індикаторів високої якості життя, інструмент соціальної та культурної злагоди й економічного зростання [10]. Єдина можливість забезпечити реалізацію цього завдання – це отримання вичерпного знання про стан, наявні ризики та перспективи розвитку освіти, тобто повної, об'єктивної й точної інформації, яка дозволить на основі адекватного вимірювання й оцінювання досягнень її провідних суб'єктів приймати ефективні управлінські рішення. Одним з основних шляхів отримання такої інформації є організація та проведення моніторингових досліджень в системі освіти на всіх щаблях її розвитку.

Починаючи з 2008 року, зовнішнє незалежне оцінювання стало основним видом моніторингу знань абітурієнтів з рідної та іноземних мов, що, за його результатами, повинно відібрати найкращих з них для зарахування до омріяного університету. Однак, не зважаючи на те, що на сайті Українського центру оцінювання якості освіти висвітлені документи, які характеризують тести зовнішнього незалежного оцінювання абітурієнтів з іноземних мов й регламентують адекватність переведення тестових балів абітурієнтів у 200-бальну шкалу, бракує фахівців із складу викладачів іноземних мов, спеціально підготовлених до розробки тестових методик та проведення моніторингових досліджень у сфері іншомовної освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Необхідність вдосконалення теорії і практики

зовнішнього незалежного оцінювання спонукало зарубіжних (О. Абдулліна, А. Белкін, Н. Буркіна, В. Горб, Т. Лукіна, В. Сластьонін) та вітчизняних (Н. Байдацька, Е. Заїка, Д. Зембицький, Г. Єльнікова, Л. Коробович) вчених до дослідження різних аспектів проблеми моніторингу якості освіти, серед яких:

– методи і засоби контролю й оцінки якості знань учнів з предметів, ступеня їхнього засвоєння, серед яких діагностичні завдання, формальні (тести, анкети, діагностичні контрольні роботи) і неформальні (бесіди, спостереження) способи оцінювання [4];

– форми засоби педагогічного моніторингу: анкетування та самотестування (виявлення суб'єктів орієнтування під час вирішення професійних питань вчителя); карта відстеження ефективності уроку (яку заповнюють учитель та учні, порівнюють їх); відстеження уроку на діалогічній основі «майбутній вчитель іноземної мови – педагогічний наставник – адміністратор школи», зокрема за такими критеріями, як: знання нормативних документів; самоосвіти – творчого підходу до вибору способів, методів, прийомів і засобів забезпечення особистісно орієнтованого навчання через зміст предмета, що викладається; вміння змодельовати активну діяльність учнів до уроку та на уроці, позакласній роботі з предмету; виконавської дисципліни [7].

Педагогічний моніторинг, згідно Т. Лукіної, постає як багаторівнева ієрархічна система відстежування педагогічного процесу, яка дозволяє одержувати та використовувати інформацію про адекватність реалізованих у ньому дидактичних засобів (зміст, форми, методи навчання, режим учбової роботи) до визначених цілей педагогічної підготовки, індивідуально-типологічних особливостей суб'єктів педагогічного процесу та специфіки середовища їхньої життєдіяльності. На думку вчених, педагогічний моніторинг має стати не