

орієнтуватися у створюваних ситуаціях, передбачати цілеспрямовані способи впливу на духовний світ вихованців.

Література

1. Бондаревская Е.В. Ценностные основания личностно-ориентированного воспитания // Педагогика. – 1995. – №4.
2. Дьяченко М.И., Кандыбович И.А. Психология высшей школы. – Мн.:БГУ, 1981. – 383с.
3. Кондрашова Л.В. О совершенствовании характера и содержания педагогической подготовки студентов в педагогическом вузе / Вопросы педагогики высшей и средней школы. Сб. науч. трудов / Под ред. В.К.Буряка, Л.В.Кондрашовой. – Кривой Рог: КГПИ, 1994. – 421с.
4. Кузьмина Н.В. Очерки психологии труда учителя. – М., 1986.
5. Курлянд З.Н. Развитие педагогических способностей студентов педвузов как средство совершенствования их профессиональной подготовки: Автореф. дис. ... канд. наук. – Одесса, 1985. – 18с.
6. Семиченко В.А. Проблемы мотивации поведения и деятельности человека: Модульный курс психологии. – К.:Миллениум, 2004. – 521с.
7. Хмельюк Р.И. Диагностика профессиональной пригодности молодежи к работе учителя // Сов. педагогика. – 1985. – №3. – С.71-75.
8. Чобітько М.Г. Індивідуальність студента в особистісному професійному навчанні // Педагогіка і психологія. – 2005. – №2. – С.32-42.

Т.П.Решетникова, Т. Д.Фурдак

МУЗИЧНИЙ ТВІР ЯК ПРЕДМЕТ ЕСТЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ В ПРАЦЯХ Р. ІНГАРДЕНА

В статье Решетниковой Т.П. и Фурдак Т.Д. рассматривается анализ музыкального произведения, его природа, особенности исполнения и восприятия по монографии польского исследователя, философа Романа Ингардена.

In this article the analysis of musical work its peculiarities of performance and perception in R. Ingard's monography (polish philosopher) is considered.

Постановка проблеми, мета статті. Організація шкільної художньо-естетичної освіти має бути спрямована на формування в учнів загальних естетичних понять, набуття ними певної системи

знань, що мають скеровувати особистість на самопізнання і саморозвиток, виховувати в неї естетичне ставлення до дійсності, високі духовні ідеали та художній смак [1, с. 57-58].

Першочергову роль у цих процесах відіграє сприймання та інтерпретація мистецьких творів на уроках музики, практична художньо-творча та виконавська діяльність учнів. Тож важливо щоб вчитель музики мав достатньо глибокий рівень спеціальних, загальнотеоретичних знань. Одним з методів вирішення проблеми є звернення до теоретичних розробок сучасних дослідників у процесі підготовки майбутніх учителів з дисциплін художньо-естетичного циклу.

Аналіз досліджень та публікацій. У запропонованій статті розглядається аналіз музичного твору в одній із праць польського філософа, учня Е.Гусерля, Романа Інгардена. Він відомий у філософії як засновник одного з варіантів феноменології, автор фундаментальних досліджень з естетики, теорії пізнання та логіки. Обрана для дослідження книга Р.Інгардена "Исследования по эстетике" являє собою збірку робіт по проблемам філософії мистецтва, що були написані в різні часи, однак їм притаманна внутрішня єдність та концептуальність. Уперше названа монографія стала доступною для широкого загалу науковців, мистецтвознавців радянської доби в 1962 році. Передмову до неї зробив один із обізнаних з творчістю Р.Інгардена дослідників В.Розумний. В 2003 році вийшло спеціальне дослідження Бартко К.В.Онтологія в естетичному пізнанні: аналіз філософсько-естетичної концепції Романа Інгардена. Окремі аспекти його творчості розглядаються в роботах Грибанової Н.Є., Жукової Н.В., Катрич О.Г. та ін.

Метою статті є прагнення звернути увагу на доцільність використання структурного методу для аналізу музичного твору як естетичного принципу.

Лише на перший погляд музичні твори здаються нам відомими, адже ми майже кожного дня спілкуємося з музикою, яка стала для нас природним та звичайним явищем в культурному житті. Проте, це не більш як поза наукові музичні враження, які при ретельному погляді на цей предмет виявляють низку ускладнень та запитань. Спробуємо поглянути на музичний твір як предмет естетичного аналізу, маючи на увазі музичний твір в "готовому" або "завершеному" вигляді, тож всі питання які відносяться до його виникнення в творчому акті будуть нами вилучені з розгляду.

Отримані результати. Музикант створює твір в творчому процесі який продовжується протягом деякого часу. В результаті

виникає музичний твір якого раніше не існувало, однак з моменту виникнення він якимось чином існує, до того ж незалежно від того чи грає його хтось, слухає або взагалі якимось ним займається. Музичний твір іноді сприймають як відображення психічного стану творця. На думку відомого польського філософа та естетика Романа Інгардена, музичний твір не утворює ніякої частини психічного життя, зокрема, свідомих переживань свого творця: адже твір існує навіть тоді, коли автора вже немає в живих. Музичний твір не є частиною свідомих переживань і слухачів, тобто переживань які виникають в процесі сприйняття музики, оскільки коли останні зникають, то музичний твір продовжує і надалі своє існування.

Жоден музичний твір не обумовлений у своєму виникненні і подовженні тими реальними процесами, які створюють його окремі виконання, як наприклад, удари пальцями по клавіатурі. Причиною його виникнення будуть зовсім інші психофізичні процеси, творчі процеси митця, які зовсім не обов'язково повинні відобразитися в якійсь ефективній грі на будь-якому інструменті. Навпаки, процеси, які створюють окремі виконання твору, не створюють самого музичного твору: мета їх – створення можливості прослуховування твору шляхом його виконання.

При відповідних уміннях і музичній уяві, можливе пізнання твору без того щоб його виконувати, тобто засобом простого читання партитури, хоча цей шлях не дає можливості отримати ту повноту і конкретність, яку забезпечує прослуховування. Однак, музичний твір відрізняється й від його “нот” або партитури, оскільки є головним чином, виключно звуковим витвором, в той час як ноти, партитура є лише деякою певною системою графічних знаків. Тож можна з упевненістю стверджувати, що у просторі реального світу ніяких музичних творів не існує, особливо якщо їх ніхто не виконує і не слухає.

Деякі філософи припускають існування ідеальних, незмінних, ніколи не виникаючих і не зникаючих речей. Однак музичний твір неможливо віднести до цієї категорії предметів на тій підставі, що конкретний музичний твір виникає в певний час, в результаті творчих зусиль конкретної людини. Це справедливо, оскільки історики музики намагаються якомога точніше визначити період роботи митця над цим твором (позначивши його початок і завершальну стадію). Крім цього, вони наголошують на музичній спадщині митця, даючи нам зрозуміти що даний конкретний твір мистецтва не перестає існувати навіть коли сам композитор пішов з життя. Проблема існування музичного твору

пов'язана з тим, що він був написаний в минулому композитором та й ноти були надруковані в той час... то можливо він не існує зараз як твір музичний, а існує лише як різновид виконання?

Що стосується питання сприйняття музичного твору слухачем, то важко стверджувати, начебто кожен з них чує у виконанні одне й теж. На цей момент вказує той факт, що після прослуховування виконаного музичного твору, здійснюючи обмін думками і враженнями ми відкриваємо для себе різноманітні відтінки: від несприйняття, байдужого ставлення до захоплення і критичних зауважень. Можливо, варто погодитися з думкою про те, що в музиці ми маємо справу з “суб’єктивними явищами” виконанням данного твору як і оцінюванням його, а сам твір це лише мовна фікція?

На думку Р.Інгардена, будь-який музичний твір є предметом що продовжується в часі. Виникнувши у певний період часу, він існує як одне і теж саме творення, хоча процеси завдяки яким воно виникло – вже в минулому. Його неможливо вважати ідеальним предметом (як вважає В.Конрад), оскільки це заперечувало б факт виникнення твору в часі. З цього положення зовсім не слідує висновок про те, що музичний твір є реальним предметом [2, с. 416]. Будучи предметом, що продовжується в часі, музичний твір тим не менш не є “часовим” предметом в тому сенсі, в якому будуть ним його окремі виконання. Якщо вони є процесами, то сам музичний твір не є процесом. У той час, як частини виконання музичного твору, сліднують одна за одною в абсолютно конкретних послідовних часових фазах, всі частини самого музичного твору існують одночасно, при умові що твір готовий, тобто цілісний, завершений.

Кожне індивідуальне виконання музичного твору проявляється ефективно в часі таким чином, що окремі його частини виконуються в різні проміжки часу, і цей час вони заповнюють, а частини цих частин, знову ж таки, поступово виконуються у все більш нових часових фазах і разом з ними неодмінно проходять, пройшовши ж, перестають актуально існувати, зникають у минуле, з якого, якщо можна так висловитися, ніколи вже не повертаються, – скоріш, навпаки, все більше і більше занурюються, віддаляючись все далі і далі від нашого завжди нового дійсного.

При цьому, окремі виконання відрізняються ще подовженістю часу в який вони виконуються: одні більш “швидкі”, інші більш “повільні”; а в межах часу виконання неодмінно змінюється і темп. По відношенню ж до самого твору зазначене вище немає ніякого сенсу. Твір має один-єдиний порядок слідування своїх частин та одну –

єдину, раз і назавжди встановлену автором суто часову структуру (теж саме і стосовно встановлених темпів), яка не залежить від фаз конкретно переживаючого якісного часу, а в особливості, від фаз, в яких здійснюється те чи інше з його виконань.

Автор “Исследования по эстетике” наголошує, що в протилежність своїм окремим виконанням музичний твір не має якої-небудь певної просторової локалізації, адже вона не виражена ні творчим актом митця, ні текстом партитури. І лише тільки тому його можна відтворювати у вільно обраному місці, а сама просторова локалізація виконання неодмінно пов’язана з ним і час від часу інша, не має ніякого значення для естетичного сприйняття твору і повинна від неї абстрагуватися, тобто тлумачити її так, начебто її і не було [2, с. 419].

Кожне виконання музичного твору передусім є процесом акустичним. Воно являє собою деякий комплекс звукових елементів, що слідує один за іншим в певному порядку і створюваних як причиною деяким, здійснюваним в єдиний проміжок часу, процесом що викликаний музикантом. До нього входять складні фізичні дії (наприклад, фортеп’янке туше, коливання струн та резонанс, коливання повітря тощо) та психічні дії виконавця (як, наприклад, усвідомлення дій, що виконуються, контроль за ними, слухання свого власного виконання, контролювання того яким воно на його думку мало б бути) [2, с. 401].

Кожне виконання музичного твору дане нам в процесі прослуховування, а значить як множина слухових форм сприйняття що переходять безперервно одна в одну. Ці сприйняття являють собою головне піддрунтя в перцепції виконання музичного твору (хоча не єдине). Елементи і музично-звукові переходи (акорди, мелодії) які є складовою будь-якого виконання в його цілісності, дані нам як деякі звукові предмети тому що у нас з’являються відповідні слухові “види” (“слухові феномени”). Зазвичай, психологи не помічають цього факту і тлумачать слухові види як оволодіння деякою множиною “слухових вражень”, враження ж ці вони ототожнюють зі “звуками”. Таким чином, широко розповсюджений в психології слуховий предмет і слуховий вид, базу якого становлять певні дані слухові враження, відповідно не розрізняються. Проте, більш детальний їх аналіз показує, що таке розрізнення необхідне. Кожному тону або ж звуковому елементові, котрі звучать якийсь проміжок часу, хай навіть самий короткий, властива множина слухових видів, сприйняття яких слухачами дає їм можливість почути даний звуковий елемент. Вони відмінні у різних слухачів, але вони також будуть відрізнятися у двох різних

фазах прослуховування одного й того ж самого тону, мелодії або акорду. Для однієї й тієї ж самої фази виконання вони могли б бути різними, якби той хто слухає, міг би почути даний музичний елемент з двох різних місць в просторі.

Р.Інгарден стверджує, що не є істиною також і те, що начебто якийсь конкретний музичний твір, наприклад, П'ята симфонія Бетховена, виявляється безпосередньо в сприйнятті слухачами змінних слухових образів і що він в результаті цього сам по собі набуває один раз ті, а другий раз інші риси характеру, як це відбувається з окремими виконаннями. Твір не сприйнятливий до процесів, які відбуваються в змісті та способі переживання слухових видів, він не стає іншим тільки тому, що виконання внаслідок зазначених умов набуває того чи іншого характеру. Безперечно, якщо певне виконання твору з причини поганої акустики зали або внаслідок надто великої відстані між слухачами та виконавцем, стає для нас "змазаним", "без тону", це ускладнює естетичне сприйняття самого твору, а в окремих випадках може зробити прослуховування абсолютно неможливим. Однак, ніхто не стане стверджувати, що від цього сам музичний твір став "змазаним", "пустим" по тону. Це взагалі не може його змінювати, оскільки жоден музичний твір не є таким собі розвиваючим акустичним явищем, чим він міг би бути, якби піддався змінам сам по собі, в результаті здійснюваних змін у випадково виникаючих у окремих слухачів слухових видів [2, с. 420].

Якщо ми не наївні, – пише Р.Інгарден, – в музичному відношенні, то при прослуховуванні, наприклад, П'ятої симфонії Бетховена, намагаємося не звертати увагу на всі ті предметно дані нам деталі актуального виконання, котрі при виконанні привносяться випадковістю, на нашу думку, обставинами, що мають вплив на конкретний зміст випробуваних нами слухових видів і відображених на конкретизації прослуховуючого в даний момент виконання. Тому, ми деяким чином селекціонуємо конкретно виникаючі властивості виконання і одні з них приписуємо самому творові, який прагнемо почути, або так би мовити "вислухати" із конкретної цілісності виконання, а інші начебто не помічаємо, не приймаємо до уваги, відносимо їх до випадковості виконання або ж випадковості сприйняття, отже – змісту і способу випробування слухових видів. Процес прослуховування музичного твору виявляється значно складнішим ніж це здається на перший погляд і може здійснюватися різними способами [2, там же].

Музичний твір неможливо ототожнювати з окремими виконаннями, оскільки їхні оцінки не завжди будуть справедливими по відношенню до самого твору і навпаки. Тобто можна вказати на такі риси виконання твору, які не є властивими для нього, або ж навпаки, риси музичного твору що не характерні для виконавців, його інтерпретаторів. Кожне виконання будь-якого музичного твору характеризується індивідуальним протіканням (процесом) його, який розвивається у часі та просторі. Воно розпочинається у певний момент, хід його продовжується в деякий проміжок часу і в якийсь певний момент закінчується. Як процес, кожне окреме виконання музичного твору може здійснюватися лише один раз. Якщо воно відбулося, то неможливим є його подальше продовження або ж повторення. Після завершення виконання можливе будь-яке інше, зовсім нове, що вміщується в другому часовому вимірі, навіть якщо воно дуже схоже на перший його варіант (наприклад, у запису на диск). Такий факт повторення “того ж самого” виконання будь-якого твору викликає певні теоретичні ускладнення.

У випадку з живим виконанням музикантами твору, то вони теж будуть відрізнятися одне від одного, не лише різницею в часі виконання, але й багатьма суто музичними деталями, навіть якби музикант намагався виконати “точнісінько так” будь-який твір вдруге. Усвідомлення того, що це неможливо, змушує справжніх майстрів не повторювати один і той же твір двічі на одному концерті, тим більше якщо таке виконання було близьким до довершеного.

Кожне виконання твору вміщене в просторі, причому в рівній мірі як “об’єктивно” так і феноменально. “Об’єктивно” в тому сенсі що звукові хвилі, утворювані в даному процесі, “поширюються” в просторі з певного місця і наповнюють окрему його частину; а “феноменально” в тому, що звукові елементи які входять до складу якого-небудь виконання, протягом виконання, у розвитку, сприймаються слухачами як створювані “там, на сцені”, як такі, що долинають до них “звідти”. Ми можемо до них наблизитися або ж віддалитися, наприклад, змінюючи місцеположення в концертній залі. Як наслідок, ми будемо краще або гірше чути саме виконання, воно буде для нас більш чи менш виразним. Це можливо саме тому, що музичний твір виконується для нас в просторі, деякому певному місці у вигляді звукових елементів, що сліднують один за одним і розвиваються в часі [2, с. 412].

Окремі виконання одного й того ж твору різними віртуозами або навіть одним і тим же віртуозом, зазвичай, відрізняються одне від одного

не лише своєю індивідуальністю, своїм положенням у просторі і часі, але й різними якісними особливостями, наприклад, окрасою тонів, темпом, динамічними деталями, виразністю окремих мотивів тощо. Ці відмінності в силу того, що виконавець – жива людина, в повній мірі неможливо усунути, навіть при прагненні до цього самого виконавця. При суто механічному відтворенні якого-небудь виконання завжди залишатиметься ще (припускається безпосереднє сприйняття твору) різниця, що стосується часової конкретної окраси виконання, прослуханого в даний проміжок часу і, можливо, ряд інших вочевидь відмінних моментів. Адже те, як нам дається при безпосередньому прослуховуванні якого-небудь виконання, – залежить не лише від “предметних” умов, але також і від зміни, від одного виконання до другого, суб’єктивних умов. Вплив останніх на конкретний характер виконання, що прослуховується, неможливо буде усунути. Це стосується як особливостей звучання виконання, так і в значно більшій мірі не акустичних моментів, що надбудовуються під акустичним матеріалом, які для виконання музичного твору важливі в такій мірі, що й особливості самого звучання, як наприклад, більш чи менш ясний малюнок мелодійних ліній, емоційна окраса тощо. Все це і вирішує питання специфіки окремих конкретизацій одного й того ж виконання певного музичного твору.

Р.Інгарден робить акцент на тому, що кожне окреме виконання музичного твору, як індивідуальний предмет, з будь-якої точки зору можливо позитивним чином визначити, а саме, те що воно може бути визначене через властивості різновиду самого нижчого із всіх можливих видів виконань, тобто тих різновидів, котрі не можуть більше бути диференційовані [2, с. 415].

Висновки і подальший напрямок досліджень. Таким чином, варто відрізнити музичний твір, його виконання і конкретизацію. Якщо між музичним твором і багатоманітністю слухових видів, випробування котрих веде слухача до сприйняття виконання твору, а через його виконання – до сприйняття самого твору, виникає якийсь зв’язок, то він полягає в тому, що кожен музичний твір являє сам по собі деяку ідеальну систему слухових видів, котрі повинні випробовувати передбачуваним слухачем, аби твір міг бути переданий в естетичному переживанні правильно і повною мірою.

Власна структура і якісні особливості музичного твору визначають, наприклад, те що даний твір повинен прослуховуватися – в межах допустимого – з деякої відстані, чим визначаються також і ідеальні типи певних для них слухових видів. Тому, хто, наприклад, хотів би послухати Прелюдію № 6 Шопена з відстані в кілометр, ми

змушені були б сказати, що він немає найменшого уявлення про властивості даного твору. Теж саме можна буде сказати і стосовно людини, яка прагне розміститись у першому ряду партеру, йдучи на Дев'яту симфонію Бетховена.

Факт наявності низки підпорядкувань між музичним твором та ідеальними системами слухових видів ще не свідчить про те що твір прямо, безпосередньо виявляється в слухових видах. Будь-який музичний твір, наприклад, згадана раніше Дев'ята симфонія Бетховена, у протилежність множині своїх можливих виконань є одним-єдиним. Уже це має виключати ототожнення твору з його виконанням.

Виконання повинно бути інакшим, якщо, звичайно, даний твір повинен бути у виконанні правильно переданий, розкритий слухачеві в усій його красі. Якщо в якому-небудь виконанні виступають темп, динаміка, мелодійні лінії інакше аніж ті, що властиві самому творові, то це просто фальшиве (надто швидке, тьмяне, надто гучно, без душі) виконання.

Сам твір не можна такими словами схарактеризувати, оскільки така оцінка витікає з порівняльного аналізу виконання як такої дії і самого твору. Музичний твір містить у собі такі "сторони", у відношенні до яких він не може бути однозначно визначений через якості, котрі не піддаються подальшій градації. Це стосується, наприклад, окраси тонів, що входять до складу твору. Партитурою передписується лише вид інструменту, а відповідно опосередкованим шляхом твір визначає тип окраси тону, проте не найнижчий його різновид, ту безумовну індивідуальну окрасу, яка реалізується лише у певному виконанні.

Обраний Р.Інгарденом структурний метод дає можливість здійснювати детальний аналіз побудови художнього твору в музичному мистецтві. Спостережливість та ерудиція дослідника дозволяють уникати обмеженості, що характерна для музикознавців і виокремити філософський аспект в музиці.

Якщо вчитель володіє структурним методом аналізу музичного твору, він зможе розвинути в учнів особистісні якості, що ґрунтуються на формуванні когнітивних, креативних, методологічних, комунікативних та світоглядних компетенцій.

Література

1. Методичні рекомендації щодо вивчення дисциплін художньо-естетичного циклу у 2006-2007 рр. // Інформаційний збірник МОН України. – 2006. – № 19-20-21. – С.57-58.

2. Роман Ингарден. Исследования по эстетике. / Пер. с польск. А.Ермилова и Б.Федорова. – М., 1962.

Л.О.Савченко, Н.І.Зеленкова

САМОСТІЙНА РОБОТА СТУДЕНТІВ ПРИ ВИВЧЕНІ ПЕДАГОГІЧНИХ ДИСЦИПЛІН У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

В статье рассмотрены проблемы использования самостоятельной работы при изучении педагогических дисциплин в педагогических высших учебных учреждениях.

The article is devoted to the problem of organization of students independents work. The independent work is considered as the way of teachers training.

Постановка проблеми. Глибокі соціальні, духовні й економічні зрушення, що відбуваються на межі третього тисячоліття в Україні, вимагають підвищення рівня професіоналізму працівників сфери освіти. В умовах переходу вищої педагогічної школи на багаторівневу підготовку педагогічних кадрів, забезпечення конкурентоспроможності спеціалістів на ринку інтелектуальної праці особливої актуальності набувають проблеми пошуку резервів підготовки майбутніх учителів до професійно-педагогічної діяльності.

Успіх підготовки майбутніх учителів до професійно-педагогічної діяльності залежить від багатьох чинників. Одним із них є самостійна робота студентів. При раціональній організації та педагогічно грамотному управлінні самостійна робота є важливим фактором підготовки спеціаліста. Справжнім учителем може бути не той, хто навчає, як здобувати знання самостійно. А самостійне пізнання стає можливим лише тоді, коли людина знає, як пізнавати, володіє способом пізнання. У зв'язку з цим необхідно замінити організацію навчально-виховного процесу та функції вчителя на уроці

Аналіз останніх публікацій. Проблеми самостійної пізнавальної діяльності присвячено багато друкованих праць. Частина цих праць має дидактичний характер (М.А.Данилов, Б.П.Єсіпов, О.А.Нільсон, І.Т.Огородніков, П.І.Підкасистий та ін.), частина є методичними працями (Н.Г.Дайрі, А.В.Доринський, Д.М.Кирюшкін, А.В.Усовата ін.).

На основі досліджень Б.П.Єсіпов дає визначення дидактичній сутності самостійної роботи: "Самостійна робота учнів, що включається у процесі навчання – це така робота, котра