

В статті очерчується значення творчості Александра Іоахимовича Горовица і Регіни Самойловни Горовиц в музикальній житті Харькова. Благодаря розповідям сучасників і історичним дослідженням наукових працівників педагогічна діяльність і методика роботи Р.Горовиц з учнями різного віку описана і чекає подальшого осмислення. Фігура Александра Іоахимовича в професійній літературі впливає в зв'язі з воспоминаннями про становлення піаністического гению Володимира Горовица або в контексті історії музикальної культури Харькова. Найбільш суттєві дослідження стосуються описання специфіки виконавського мистецтва А.Горовица і його критическої діяльності в Харькові. Осуществляється спроба визначення ролі їх педагогіческої діяльності в історії музикальної педагогіки.

Ключевые слова. Музикальне виховання, піаністическа культура, фортепіанне мистецтво, музикальна педагогіка, Горовиц.

Summary

Markhaichuk N.V., Zakharova S.I.

Representatives of Gorovits Family in Music Education of Kharkiv (to the History of Music Pedagogics in Ukraine)

The importance of creative work of Oleksandr Ioakhimovych Gorovits and Regina Samoilivna Gorovits in music life of Kharkiv has been outlined in the article. Thanks to the stories of the contemporaries and historic researches of the research workers, pedagogical activity and methodology of work of R.Gorovits with the pupils of different age is described and is waiting for further comprehension. The figure of Oleksandr Ioakhimovych in professional literature arises due to the reminiscence of Volodymyr Gorovits about the formation of piano genius, or in the context of the history of music culture of Kharkiv. The most essential researches concern description of specific character of masterly performance of O.Gorovits and his critical activity in Kharkiv. The attempt to determine the role of their pedagogical activity in the domestic history of music pedagogics has been made.

Key Words: Musical education, piano culture, piano mastery, musical pedagogics, Gorovits.

УДК 929-051 Ф.Ліст / М.Лисенко(477): 78.071.4(09)(045)

Михаськова М.А.

кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри теорії та методики
музичного мистецтва Хмельницької гуманітарно-
педагогічної академії
(м.Хмельницький)

Паралелі педагогічної діяльності Ф.Ліста та М.Лисенка

В статті розглядаються особливості педагогічних поглядів М.Лисенка та Ф.Ліста в контексті музично-педагогічної освіти, аналізуються відмінності виконавських та навчальних підходів митців. Автор статті проводить паралель між методичними настановами виконавців, робить спробу проаналізувати особливості проведення уроків з основного музичного інструменту, аналізує їх думки стосовно необхідності інтерпретації музичних творів. Організовуючи свої заклади педагога переслідували одну мету – підвищити музично-виконавський рівень своїх учнів, розвинути музичну культуру вихованців. Але досягнення цих цілей здійснювалось різними шляхами, оскільки Ф.Ліст намагався підвищити виконавську майстерність випускників із академічною освітою, а М.Лисенко починав вчити дітей з молодшого віку.

Ключові слова: педагогічна діяльність, виконавські навички, школа М.Лисенко, школа Ф.Ліста.

Постановка проблеми у загальному вигляді... Виховання молоді було внутрішньою потребою для видатних композиторів, музично-громадських діячів Ф.Ліста та М.Лисенка. Кожний з них вніс особистий внесок у розвиток музичного мистецтва своїх країн Ф.Ліст – Угорщини, М.Лисенко – України. Більшу частину свого життя митці прагнули створити приватну школу, яка би мала національне спрямування в освіті й реалізували своє бажання кожний по своєму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання цієї проблеми... Життєвий та творчий шлях М.Лисенка досліджували Л.Архімович, Т.Булат, М.Гордійчук, Є.Товстуха, А.Шреер-Ткаченко. Мистецьку та просвітницьку діяльність Ф.Ліста аналізували в своїх працях Л.Бас, Д.Гаал, М.Друскін. та інші. Але педагогічної діяльності митців приділялось недостатньо уваги.

Мета статті... Нашу увагу привернули особливості педагогічних поглядів М.Лисенка та Ф.Ліста в контексті музично-педагогічної освіти, відмінності виконавських та навчальних підходів митців.

Виклад основного матеріалу... Стійкі переконання М.Лисенка та Ф.Ліста – демократів і патріотів, митців з широким і здоровим світосприйняттям, цілеспрямованими думками і прагненнями виявились в педагогічній діяльності, де вони реалізували себе як: наставники і вихователі; гуманні педагоги; високоосвідчені, артистичні та інтелегентні люди, які наставляли любити рідну мову, надихали на щире розуміння великих завдань у мистецтві.

Педагогічною діяльністю Ф.Ліст займався на протязі всього життя. Але тільки в середині ХІХ ст. він відкрив приватну виконавську школу. На відміну від нього М.Лисенко відкрив свою музично-драматичну школу тільки у 1904 р. по Великій Підвальной вулиці у м.Києві. Школа мала систематично поповнювати національну культуру кадрами кваліфікованих музикантів і акторів, а програми музичних дисциплін відповідали програмам консерваторій. Організуючи свої заклади педагоги переслідували одну мету – підвищити музично-виконавський рівень своїх учнів, розвинути музичну культуру вихованців, але досягнення цих цілей здійснювалось різними шляхами.

Свою творчу та педагогічну діяльність угорський композитор Ф.Ліст розпочав у ХІХ столітті. Педагогічна школа відомого композитора Ф.Ліста - це приватні уроки на яких підвищували свою педагогічну майстерність виконавці із академічною освітою. У Веймарі його учнями були К. Петер, виконавець Куллак, Літольф, К.Таузіг, Ш.Ядассон, Г.Бронзарт, Г.Бюлов, С.Ментер [3, с.213]. В різні періоди життя Ф.Ліста його учнями були І.Рафф, Ф.Дрезеке, піаніст К.Кліндворт, Ед'Альберт, М.Розенталь, А.Рейзенауер, Э.Зауер, О.Зілоті, В.Тиманова. Всього за своє життя він виховав 337 учнів[4, с.194].

В процесі свого викладання першою вимогою, якої він домагався від виконавців була вимога природного виразу. На його думку, в основі музичної декламації лежить «правдивість, природність» музичного висловлювання. Ф.Ліст вважав, що в першу чергу потрібно розвивати процесуальність виконавського мислення, виховувати почуття руху, плинності музики. Симфонічна трактовка фортепіано – те нове, що приніс митець у сучасне виконавство й творчість. Він розробляв оркестрову міць звучання інструментів і одночасно збагачував його колористичні можливості. Фортепіанні твори збагатив тембрами й мелодичним складом мідних й дерев'яних духових інструментів, скрипок, віолончелей, дзвоників тощо. Серед нових відкритих їм прийомів фортепіанної техніки слід виділити: розширення ресурсів фортепіано, використання всіх регістрів (глибокі басы, звучання мелодії в середньому, «віолончельному» регістрі, прозоре, чисте звучання верхніх нот), зіставлення регістрів за допомогою пасажів, насичення фактури акордовими комплексами у широкому розташуванні, використання оркестрових ефектів тремоло й акордових трелей, а також октави *martellato*, розподіл звукового матеріалу між лівою та правою руками та перенос й перекидання в різні регістри інструменту, улюбленими прийомами були пасажі октавами, подвійні ноти, віртуозна техніка репетицій тощо [4, с.197-199]. Реформатор фортепіанної гри вчив піаністів «звикати робити акценти й групувати мотиви, виділяти те, що важливіше й підкорювати йому те, що незначне» [4, с.199].

Педагогічні поради виконавця-віртуоза стосуються спрямованості слухового пізнання в момент з'єднання окремих частин п'єси або циклу, зокрема: надавав великої уваги розвитку інтонаційного слуху своїх учнів; вимагав від учнів вміння розгледіти «в будові переходу ті моменти, які є носіями змісту»; пропонував тісно пов'язувати в єдину лінію звуки басів на відстані, потім утримувати їх в пам'яті і вводити в каденцію останній бас; створював цілі ланки інтонаційних арок в межах одного голосу та між різними голосами; надавав великого значення зв'язку не тільки мелодичному, але й метроритмічному на кордоні розділів; рекомендував використовувати прийоми *glissando* (про себе) (Відомо, що при виконанні та слуханні музики її мелодія внутрішньо проспівується. Але діапазон голосу досить обмежений, дуже низькі або високі звуки приховано вимовляються голосовими зв'язками на середньому рівні, в межах робочого співочого регістру)[2].

В педагогіці Ф.Ліста органічно з'єднуються два основних шляхи впливу на учня – шлях емоційного впливу, та шлях впливу на *ratio* учня, звернення до його розуму, уваги, розуміння. Користуючись раціональним методом впливу на учня, педагог вимагав всебічного музичного розвитку, знань теорії музики, гармонії, читки з аркуша, загальних закономірностей піаністичного мистецтва, загальних принципів виконання, використовуючи при цьому будь яку помилку в його виконанні. Він пробуджував фантазію, звертаючись до образних порівнянь, яскравих та виразних паралелей, але не зловживав показом оскільки не любив копіювання.

Відомий піаніст невпинно підкреслював необхідність систематичних занять над технікою, вправами, але не автоматично, а уважно й осмислено, в різних динамічних варіантах та нюансах, різних комбінаціях відтінків [4, с.203].

Своє бачення розвитку етапів віртуозного виконавства та різні технічні прийоми Ф.Ліст розкрив ще у 1851 р. в творі «Етюди вищої виконавської майстерності» й поділив їх на :

1. октави і акорди;
2. тремоло;
3. подвійні ноти;
4. гами і арпеджіо.

Пропонуючи подібний порядок роботи педагог має на увазі не початківців. Винайдена система роботи над розвитком техніки адресується піаністу, який вже має невеликий досвід.

Він постійно підкреслював перевагу яка досягається знанням «формул». Якщо одне з технічних місць в творі не виходить грати якісно, то його потрібно проаналізувати й віднести до «визначеної групи формул» й вчити формулу того типу до тих пір, доки технічно не здолаєте огріхи в грі. Іншу перевагу системи «формул» піаніст отримає тоді, коли потрібно буде грати модуляції або транспонувати твори в різні тональності. Така методика дає практичне знайомство з гармонією, перевагу в читці з аркуша.

Ф.Ліст вважав можливим й корисним користуватися модними в той час механістичними пристроями для «правильного положення руки» керівництво Калькбренера (й сам користувався їм). Але розглядаючи рекомендації Ліста йому можна докорити в збільшеному захопленні сухими технічними вправами.

Продовжуючи настанови свого попередника М.Лисенка у виконавстві цінував образність виконання, продуманість цілого й деталей твору, що виконується; глибоке проникнення у задум автора; чистота і блиск виконання.

Стиль виконання М.Лисенка відрізнявся дзвінкою грою строго в такт, карбуванням фрази (відокремлюючи сильні доли від слабих виразними акцентами), м'якістю і тонким ліризмом, продуманістю та осмисленістю.

В музично-драматичній школі М.Лисенка усі предмети поділялись на спеціальні і допоміжні. До спеціальних відносились: гра на фортепіано, скрипці, віолончелі, арфі, тромбоні, корнеті, ударних; сольний спів; теорія музики і творчості; диригування (оркестрове, хорове); сценічна гра і декламація. Допоміжними предметами вважались: елементарна теорія; гармонія; сольфеджіо; енциклопедія(контрапункт і аналіз музичних форм); інструментовка; хоровий спів; оркестр; камерний ансамбль; оперні класи; міміка; фехтування; танці; грим; історія музики; історія драми; історія культури; література; естетика; італійська мова.

Право на навчання мали особи всіх станів чоловіки і жінки, які складали вступні іспити, потрібно було мати тільки гарний музичний слух, пам'ять і добрий стан здоров'я (на драматичному відділі треба мати ще й відповідну сценічну зовнішність).

Музичний відділ школи складався з 4 класів, драматичний відділ мав 3 класи. На відміну від школи Ф.Ліста, де всі заняття проводив він сам, у школі М.Лисенка викладали: теорію музики - Г.Любомирський, гру на скрипці - О.Вонсовська; спів - Зотова, О.Муравйова, О.Мишуга; гру на фортепіано М.Лисенко (період 1905-1907 р. клас налічував 19 учнів молодшого, 2 – середнього, 7 – старшого віку). М.Лисенко на кожного заводив своєрідний "особистий аркуш" де занотовував репертуар на зиму й літо, п'єси для іспиту, твори по класу ансамблю. М.Лисенко ретельно обдумував репертуар для кожного учня, враховуючи індивідуальні нахили, прагнув щоб учень широко знайомився з різними стилями в музиці, великими і малими формами.

Головною метою педагога у виконавському класі було виявлення в учнів індивідуальності, розвиток самостійності художнього мислення, тонкого смаку, творчої ініціативи.

Внаслідок багаторічної педагогічної праці Микола Віталійович виробив оригінальну систему музичної освіти:

1. починав перший урок не з постановки руки і освоєння технічних вправ, а з співів і підбирання мелодій на роялі в різних тональностях;

2. часто використовував народну пісню в заняттях з початківцями, в різних тональностях;

3. продовжував навчання нескладними п'єсами з транспортом;

В процесі вивчення музичних творів педагог ставив певні виконавські завдання, а потім у зв'язку з цим продумував технічні прийоми; приділяв максимальну увагу музичному розвитку; набуття технічних навиків підкоряв основній меті - вихованню свідомого й культурного, всебічнорозвиненого музиканта.

Цікавим фактом лишається ставлення М.Лисенка до догм "ганонів" (вправи Ш.Ганона "Піаніст-віртуоз") та мертвих технічних вправ, які піаніст не приймав у своїй виконавській практиці, незважаючи на «модність» їх у світських кругах. Навпаки, педагог наголошував на необхідності практикування системи змагань, коли розвиток техніки відбувається у грі на 2-3 роялях одночасно гам і арпеджіо, тому найпоширенішою технікою, яку розвивав Микола Віталійович, була акордова і пальцева, рідко-октавна й репетиційна.

Для успішного розв'язання навчання треба було не тільки виробити систему музично-теоретичного навчання, а й мати власний український репертуар - як педагогічний, так і концертний. Тому композитором було написано: дитячу збірку "Молодощі", "Збірку народних пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого і підстаршого віку у школах народних", 40 п'єс, сонату a moll, 2 концертні рапсодії, Героїчне скерцо, Українську сюїту у формі старовинних танців, Рондо В дуг, мініатюри, вальси, полонези, мазурки, гавот, тарантеллу та інші твори.

Свій урок М.Лисенко починав з гри гам, вправ, етюдів, продовжував приготовленими п'єсами із короткими вказівками різного характеру, виправленням апікатури. Наприкінці зупинявся на особистостях музичної інтерпретації твору - ілюструючи особисто, але сам ніколи всю п'єсу не грав (боявся механічного копіювання), оскільки вимагав оригінальної, осмисленої гри.

У класі Лисенко гами опрацьовувались продумано за певною системою:

- спочатку всі мажорні й міжорні гами в октаву → в прямому, ↔ протилежному рухах;

- далі хроматичні, в терцію, сексту, дециму;

- продовжували тризвуки у першому оберненні, далі 2,3 в прямому і протилежному рухах;

- закінчували D7 і зм. VII7;

Молодшим учням педагог радив грати кожний день 3-4 гами у повільному темпі, потім прискорюватись. На закінчення молодшого курсу переходити до октавної техніки:

- спокійний рух;

- повторення кожної октави по 2,3,4,6,8 у повільному темпі;

- темп швидкий;

- тризвуки октавами ламані – обидві руки від основного тону;

- ліва з основного тону, а права з терції акорду;

- ліва з основного тону, а права з квінти акорду;

- гра гам в різних октавах.

На старших курсах завдання ускладнювалось й рекомендувалось грати спочатку діатонічні, потім хроматичні гами, у подвійних терціях і секстах. Робота над вправами та етюдами становила наступний етап у розвитку техніки піаніста.

Крім своїх особистих вправ виконавець користувався й допоміжною літературою, окрема: на молодшому курсі збірники “Повсякденні вправи” Гурліта, “Піаніст-віртуоз” Ганона, “Прелюдії - вправи” Клементі, етюди - Лешгорна, Воленгаупта, Геллера, Келера, Дюрінга, Черні-299, Беренса, Фогта; на старшому курсі етюди Шопена, Ліста, Рубінштейна, “Характерні етюди” Мошелеса, Черні-740, “100 етюдів” Клементі-Таузіга.

Цікаве нововведення використовувалось на уроках М.Лисенко на початку ХХ століття – це гра в ансамблі з дитячих років, що на думку педагога зміцнює почуття міри і протидіє нахилу до заїкання, протистойть неминулій сухості в технічних вправах. Великого значення надавав вихованню в учнів почуття естради. Від учнів вимагав спокійної поведінки на сцені й повноцінного художнього виконання програми.

Як педагог-теоретик М.Лисенко заснував передову методику вивчення гармонії, в якій пропонував виходити з слухових вражень, пропонуючи спочатку гармонізувати мелодію на роялі з аркуша, а потім виконувати її письмово. Невід’ємною частиною уроків з гармонії, на його думку, був гармонічний аналіз творів російських та західноєвропейських класиків.

За свою педагогічну діяльність учнями М.Лисенка були Л.Ревуцький, К.Стеценко, О.Вакуля, Б.Романицький, М.Полякін, В.Верховинець, М.Микиша, А.Буцький, О.Кошиць та інші.

Отже, проаналізувавши особливості педагогічної діяльності видатних музичних діячів та педагогів спробуємо навести деякі паралелі методів викладання Ф.Ліста з науковими методами М.Лисенка:

Ф.Ліст	М.Лисенко
Система роботи для досвідчених виконавців	Система роботи для початківців
Виховував природність музичного висловлювання	Вимагав образності виконання
Домагався симфонічної трактовки фортепіано (оркестрове звучання за допомогою колористичних можливостей)	Домагався розширення фортепіанного естрадного репертуару із складним фактурним викладом
Розвивав інтонаційний слух своїх учнів	Розвивав самостійне художнє мислення, тонкий смак, творчу ініціативу
Мав 2 шляхи впливу на учня: емоційний вплив та звернення до розуму	2 шляхи впливу на учня: засвоєння народної пісні та розвиток творчого мислення
Не зловживав показом – не любив копіювання	Сам ніколи п’єсу не грав – боявся механічного копіювання
Технічні вправи подавав у такій послідовності: октави й акорди, тремоло, подвійні ноти, гами та арпеджіо	Технічні вправи подавав у такій послідовності: акорди і гами, рідко октави і репетиції
Користувався механічними пристроями	Відкидав формальні вправи Ш.Ганона «Піаніст-віртуоз» й мертві технічні вправи

Список використаних джерел та літератури:

1. Архімович Л., Гордійчук М. Микола Віталійович Лисенко. Життя і творчість / Л.Архімович, М.Гордійчук. - Вид.2-е, доп. – К: Музична Україна,1992. – 186с.
2. Булат Т. Микола Лисенко / Т.Булат. – К: Музична Україна,1973. – 214с.
3. Гаал Д.Ш. Лист Ф.: Жизнь замечательных людей. Серия биографий / Д.Ш.Гаал. – Вып.11. - М.: Молодая гвардия, 1977. – 320с.
4. Друскин М. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века / М.Друскин.- В.4. - М.: Музыка,1980. – 528 с.

Анотація

М.А.Михаськова

Паралели педагогической деятельности Ф.Листа и Н.Лысенко

В статье рассматриваются особенности педагогических взглядов Н.Лысенко и Ф.Листа в контексте музыкально-педагогического образования, анализируются отличия исполнительских и учебных подходов творцов. Автор статьи проводит параллель между методическими советами исполнителей, делает попытку проанализировать особенности проведения уроков по основному музыкальному инструменту, анализирует их мысли относительно необходимости интерпретации музыки. Открывая свои учреждения, педагоги преследовали одну цель – повысить музыкально-исполнительский уровень своих учеников, развить музыкальную культуру воспитанников. Но достижение этих целей осуществлялось разными путями поскольку Ф.Лист пытался повысить исполнительское мастерство выпускников с академическим образованием, а Н.Лысенко начинал учить детей с младшего возраста.

Ключевые слова: педагогическая деятельность, исполнительские навыки, школа Ф.Листа, школа Н.Лысенко.

Summary

М.А. Mykhas'kova

Parallels of Pedagogical Work of F. Liszt and M. Lysenko

This article analyses specific features of pedagogical views of M. Lysenko and F. Liszt in the context of music-pedagogical education, the differences of performing and educational approaches of the authors are analyzed. The author of the article draws a parallel between methodological advices of performers, makes an attempt to analyze

peculiarities of conducting lessons on the basic musical instrument, analyzes their thoughts as for the necessity of music interpretation. Establishing their institutions the pedagogues followed one goal – to improve music-performing level of their pupils, to develop musical culture of disciples. But different means were used to reach these goals. F.Liszt tried to rise performing mastery of graduates with academic education, while M.Lysenko began to teach children since junior age.

Key Words: pedagogical activity, performing skills, school of F.Liszt, school of M.Lysenko.

УДК 371.134:781.62.071.4(045)

Морозова О.О.

кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри теорії та методики музичного мистецтва
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
(м.Хмельницький)

Теоретичні засади формування первинних музично-ритмічних умінь у майбутніх учителів музики

У статті розглянуто теоретичні засади формування музично-ритмічних умінь. Акцентується увага на розвитку ритмічних здібностей, які відіграють важливу роль у процесі формування музично-ритмічної здатності майбутніх учителів музики. Розглядаються методичні аспекти розвитку ритмічного чуття фахівців на заняттях з основного музичного інструменту, його емоційну та моторну природу, відчуття стилю та необхідність засвоєння акцентів, відчуття співвідношення тривалостей. Доводиться, що виконання музичних творів активно виховує, різнобічно “тренує” музично-ритмічне відчуття, створює природне, винятково сприятливе середовище для його розвитку й кристалізації. У процесі навчання гри на інструменті створюються умови, що всебічно сприяють формуванню й розвитку первинних музично-ритмічних умінь в складі їх основних структурних елементів: темпу, акценту, співвідношення тривалостей.

Ключові слова: музичні здібності, музично-ритмічні уміння, почуття ритму, майбутні вчителі музики.

Постановка проблеми у загальному вигляді... Фахова підготовка майбутніх учителів музики на музично-педагогічних і мистецьких факультетах вищих навчальних закладів повинна здійснюватись з урахуванням сучасних вимог до організації навчальної та позакласної діяльності учнів. Її структура та зміст мають відповідати багатоаспектній роботі шкільного вчителя, який повинен майстерно виконувати роль викладача й вихователя, виконавця й диригента. Формування професійних якостей майбутніх учителів музики передбачає удосконалення музично-ритмічних умінь – саме в них виявляються необхідні музично-теоретичні, виконавські та диригентські якості. Ритм – один із основних елементів музики, що обумовлює ту чи іншу закономірність у розподілі звуків у часі. Відчуття музичного ритму – це комплексна здібність, що містить сприйняття, розуміння, виконання ритмічної складової музичних образів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв’язання цієї проблеми... У науково-методичній літературі до питання почуття ритму зверталися такі найвідоміші музикознавці як Л.Баренбойм, О.Гольденвейзер, Й.Гофман, Д.Кабалевський, О.Костюк, В.Медушевський, Є.Назайкінський, Г.Нейгауз, Л.Ніколаєв, М.Фейгін, Г.Ципін, та сучасні науковці: А.Корженевський, В.Кузенкова, О.Прищепа та інші.

Формулювання цілей статті... Метою статті є висвітлення основних засад формування первинних музично-ритмічних умінь у студентів музично-педагогічних факультетів у процесі навчання гри на фортепіано.

Виклад основного матеріалу... Основні жанри музики: пісня, танець і марш є не тільки найбільш простими й доступними видами музики для тих, хто навчається, але також являють собою фундамент усього музичного мистецтва. Із цих форм утворились опера, балет, ораторія, симфонія, жанри камерної музики.

“Пісенність”, “танцювальність”, “маршевість” у музиці – основа, що веде до вершин світового музичного мистецтва. На наш погляд, вивчення цих форм музики повинно складати й основу ритмічного виховання.

Художній образ музичного твору передається цілим комплексом засобів виразності: звуковисотністю, ритмічною організацією, ладовими співвідношеннями, тембрами тощо. Слухаючи музику, студент сприймає ці засоби завдяки відповідним здібностям (звуковисотному, ритмічному слухам, ладовому почуттю тощо). Залежно від конкретного виду музичної діяльності ті чи інші здібності стають більш важливими. Наприклад, для сприйняття інструментальної музики величезне значення має тембровий слух, а при виконанні пісні ця здатність стає доречною.

Музично-ритмічні уміння у майбутніх учителів музики кристалізуються не тільки на заняттях з фортепіано, але й в інших видах професійної діяльності. У той же час треба взяти до уваги той незаперечний факт, що фортепіано – це єдиний музичний інструмент, гри на якому навчалися й навчаються всі професійні й непрофесійні музиканти (вокаліст, диригент, скрипаль, баяніст і т.д.) і, крім цього, студенти-інструменталісти надають перевагу практиці в школі гри саме на фортепіано.

Відомий радянський психолог Б.Теплов, вивчаючи моторну природу відчуття ритму, зазначав, що рухи не утворюють музично-ритмічного переживання, хоча і є органічним компонентом, необхідною умовою його виникнення. Це зумовлено тим, що ритм у музиці є носієм певного емоційного змісту. Отже, відчуття ритму має не тільки моторну, але й емоційну природу. Воно характеризується науковцем як “здатність активно