

15. Металлов В. М. Богослужбное пение русской церкви. Записки Моск. археолог. ин-та. Т. XXVI. / В. М. Металлов. — М. : Синодальная типография, 1906. — 232 с.
16. Металлов В. М. Очерк истории православного церковного пения в России / В. М. Металлов. — М. : Печатня А. И. Снигиревой. — Изд. 4-е, 1915. — 186 с. + XIX табл.
17. Преображенский А. В. Культурная музыка в России / А. В. Преображенский. — Л. : АКАДЕМИА, 1924. — 123 с.
18. Разумовский Д. В. Церковное пение в России. Т. II / Д. В. Разумовский. — М. : Синодальная тип., 1868. — 123 с.
19. Смоленский С. В. Музикальная грамматика Н. Дилецкого (Посмертный труд С. В. Смоленского, изданный на средства Общества Любителей Древней Письменности гр. Шереметьева) / С. В. Смоленский. — СПб., 1910. — 174 с.
20. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2 / Н. Финдейзен. — М.-Л. : Музсектор, 1929. — 376 с. + примеч., нотн. прилож.
21. Чайковский П. И. Полн. Собрание сочинений Т.63 / П. И. Чайковский. — М. : Музыка, 1882.

Надійшла до редколегії 15.12.2009 р.

УДК [378.011.3-057.175:78]:786.8.63

С. Г. БАРВИК

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-СТИЛЬОВИХ УЯВЛЕНЬ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ

Розкриваються особливості формування музично-стильових уявлень майбутніх учителів музики.

Ключові слова: баянно-акордеонне мистецтво, виконавська майстерність, художній образ, темпоритм.

Раскрываются особенности формирования музыкально-стилевых представлений будущих учителей музыки.

Ключевые слова: баянно-аккордеонное искусство, исполнительское мастерство, художественный образ, темпоритм.

This article exposes the features of forming musically of stylish presentations of future music masters.

Key words: bayan-accordion art, performance trade, art appearance, rate-rhythm.

Духовно-творчий потенціал сучасного українського суспільства є одним із найцінніших ресурсів України, особливо в умовах становлення і розвитку України як незалежної держави. Тому об'єктивне дослідження вітчизняної музичної культури стає

надзвичайно актуальним, особливо розкриття конкретних само-бутніх ознак національного музичного мистецтва (виконавства, творчості), освіти з урахуванням усіх реальних передумов, тенденцій, факторів їх розвитку. Посилюється інтерес до теоретичних і методичних питань педагогіки та виконавства в кожній із фахових музичних галузей.

Однією з найважливіших проблем сучасної виконавсько-педагогічної майстерності є принцип формування музично-стильових уявлень у процесі інструментально-виконавської підготовки. Удосконалення інструментально-виконавської підготовки молодих спеціалістів, їх активне залучення до системи педагогічної діяльності — складний діалектичний процес, який виявляється в різних формах виконавської майстерності. Таким чином, **мета** статті — розкриття музично-стильових уявлень учителів музики в процесі інструментально-виконавської підготовки.

Найважливішою складовою професійного становлення майбутнього вчителя музики є досконала музично-виконавська підготовка. Різні аспекти цього процесу досліджено в працях Г. Саїк, Є. Йоркіної, Є. Гуренка, М. Давидова, Ю. Бая, В. Клина, В. Ражникова, Г. Ципіна та ін. Ми ж зосередимо свою увагу на загальних принципах інструментального музичного виконавства, зокрема, на баянно-акордеонному мистецтві.

Українська баянна творчість — історично-детермінована частина національної музичної культури, їй належить чільне місце в розвитку світового акордеонного мистецтва. Саме в Україні вперше відтворено ядро його комунікативної системи та знайдені відповідні умови для активного функціонування. Із розвитком виконавської майстерності баяністів-акордеоністів пов'язане намагання до самоствердження баяна й акордеона серед академічних інструментів, опанування нових репертуарних пластів, зростання образно-сислового навантаження оригінальних композицій і поширення специфічно баянних та акордеонних технічних засобів музичної виразності. Це відображає загальну мистецьку тенденцію до інтонаційного оновлення сучасної української музики.

Академічне баянно-акордеонне виконавство, бурхливий розвиток якого відбувся особливо інтенсивно в останні десятиліття ХХ ст., привертає до себе увагу як новий різновид камерно-інструментального мистецтва. Цей період є яскравою сторінкою творчості українських баяністів-акордеоністів, яка набула широкого міжнародного визнання й активно функціонує в українській музичній культурі.

Мистецтво гри на баяні й акордеоні, саме теорія формування виконавської майстерності баяніста-акордеоніста, порівняно молоде. Відомо, що професійне навчання на цих інструментах

розпочалося у 20-і рр., а найґрунтовніші методичні та науково-теоретичні праці в цій галузі вийшли друком у 60-80-і рр. Важливе місце у створенні теорії формування виконавської майстерності баяніста-акордеоніста належить М. А. Давидову, який у своїх наукових дослідженнях виклав основи виконавської майстерності баяніста-акордеоніста, а також рекомендації, які можуть використовувати фахівці будь-якої виконавської спеціальності.

Інструментально-виконавські якості, за допомогою яких формується педагогічна культура майбутнього вчителя музики, складаються з багатьох чинників. Одним із найважливіших є процес навчання гри та вдосконалення майстерності на музичному інструменті як частина комплексного розвитку педагогічної культури музиканта.

Процес підготовки вчителя музики, на думку М. В. Матковської, передбачає вирішення таких основних завдань:

- виховання художнього мислення;
- розвиток творчої ініціативи в трактуванні музичного твору;
- формування технічних навичок і виконавських якостей [8, с. 112].

Як зазначає З. М. Стельмащук, «... невід'ємною умовою в процесі інструментальної підготовки майбутнього вчителя має стати здобуття знань, набуття вмінь і навичок з циклу психолого-педагогічних, культурологічних та музикознавчих дисциплін. При цьому навчання гри на музичному інструменті передбачає такі домінуючі види діяльності, як:

- читання нот з аркуша;
- ескізне вивчення творів;
- самостійна робота над музичним твором;
- сольне виконання творів на естраді;
- відтворення змісту емоційної глибини музичних творів (музичного образу);
- розкриття ідеї музичного твору й уміння його інтерпретації» [11, с. 75-76].

Основна функція музично-виконавської підготовки полягає в художньо-виконавській інтерпретації музичного образу, її поєднанні з творчим усвідомленням та перетворенням. Як зазначає С. Л. Ліпська, «... виконавство як вид діяльності в музичному мистецтві розвиває художньо-творчі здібності особистості, позитивні риси характеру, допомагає виробити власні життєві орієнтири через переживання та виконавську співтворчість у процесі реалізації авторського задуму. Це створює певне напруження духовної сфери суб'єкта навчання, оскільки сприяє передаванню змістовної сутності музичного твору, його художніх образів, думок і почуттів, потребує активності, творчої ініціативи.

За визначенням М. А. Давидова, виконавська майстерність передбачає «високий рівень сценічно-артистичних, рухово-приспосовних і виражально-реалізуючих навичок виконавця, за допомогою яких він утілює в реальному звучанні своє звукове уявлення про музичний твір, своє бачення художнього образу, відповідно до логіки смислового інтонуювання структури музичного твору. У вузькому аспекті виконавська техніка баяніста зводиться до тріади виражальних засобів: темпоритм — динаміка — артикуляція» [3, с. 36].

Так, виконавська діяльність передбачає не лише проникнення у виразно-сміслову сутність музичної мови, але й усвідомлення конструктивно-логічних принципів побудови матеріалу, вміння розбиратися в нотному тексті музичного твору, стильових і жанрових ознаках, особливостях будови, створюючи на його основі власний виконавський задум» [7, с. 193].

Оскільки людина — творіння культури та, водночас, митець духовних цінностей, саме з позицій особистісного підходу в нашому дослідженні розглядається її музично-виконавська культура, яка яскраво розкриває неповторну індивідуальність суб'єкта засобами музики.

Музика як символічна мова завжди потребує індивідуального розкриття. Розмаїття виражальних засобів, технічних прийомів виконання, особистий світогляд надає можливість виконавцеві музичного твору співпереживати, розуміти почуття автора й бути співавтором в інтерпретації музичного задуму.

Як стверджують у своїх музично-педагогічних та музично-методичних розробках Б. Асаф'єв, Г. Гільбурд, Є. Гуренко, Н. Корихалова, Є. Ліберман, Я. Мільштейн, Л. Арчажнікова, Г. Падалка, О. Рудницька, Р. Тельчарова, О. Щолокова, музично-виконавська культура відбиває особливості виконавського мистецтва, яке має частково вторинне, залежне й одночасно творче спрямування. Воно розкривається в інтерпретації, що передбачає особистісне ставлення музиканта до конкретного твору, індивідуальне тлумачення авторського тексту, високу обдарованість, великий запас виконавських, слухових вражень, глибокі професійні знання, сформовані вміння й навички. Тому інтерпретація є основою музично-виконавської культури. Наявність або відсутність такої культури поділяє виконавців, як вважає Б. Асаф'єв, на два основні типи, коли одні слухають і розуміють музику внутрішнім слухом, інтонуючи її до відтворення, інші лише механічно репродукують за усталеними нормами техніки та метроритму нотний запис [5, с. 7].

Процес формування виконавських навичок у музикантів-інструменталістів поділяється на два періоди (вироблення та закріплення). Складовими першого періоду є: фаза визначення

головного рівня; фаза формулювання рухового складу навичок; фаза виявлення необхідних для всіх елементів рухів сенсорних корекцій та їх розподілу за адекватними рівнями; фаза автоматизації (переключення деяких координаційних корекцій у нижчі, адекватні їм фонові рівні).

До другого періоду належать: фаза спрацьовування окремих фонових корекцій між собою та головним рівнем; фаза стандартизації рухів; фаза стабілізації навичок.

Як зазначає Н. Л. Цюлюпа, «... опора на принцип стимулювання музичного мислення як умови виконавської інтерпретації музичних творів зумовлена тим, що повноцінне оволодіння комплексом виконавської майстерності, зокрема її специфічними інтерпретаторськими компонентами, можливе лише за умов максимального розвитку активності та самостійності музичного мислення виконавця» [12].

Виховання слухових якостей та інструментально-виконавських навичок учителя музики необхідно здійснювати, виховуючи ставлення до інструмента як способу втілення «звукових символів», тих настроїв та почуттів, які він хоче викликати в учнів. Рухові дії не передають емоційний стан музиканта, а є наслідком необхідності створення звукових співвідношень, засобами даного інструмента та способу звукоутворення на ньому. Отже, «... досягнення високої майстерності гри вчителя музики на музичному інструменті може бути лише за тієї умови, доки музичний слух уміло спрямовує виконавські рухи. Уміння грати на музичному інструменті ґрунтується на цілому комплексі ігрових навичок. Систематично повторюючи ті чи інші рухи, музикант поступово вдосконалює їх: вони виконуються дедалі швидше, легше, вільніше, впевненіше, кількість помилок при цьому зменшується» [8, с. 114].

Принцип опори на слухову сферу у формуванні виконавських умінь і навичок передбачає спрямованість на сприйняття музичної мови, здатність до емоційного відгуку, розвиток асоціативних і художньо-образних уявлень, а також на активацію музично-слухових здібностей. Таким чином, виконавська діяльність передбачає не лише проникнення у виразно-сміслову сутність музичної мови, але й усвідомлення конструктивно-логічних принципів побудови матеріалу, вміння розбиратися в нотному тексті музичного твору, в стильових та жанрових ознаках, особливостях будови, створюючи на його основі власний виконавський задум.

У діяльності музиканта-баяніста-акордеоніста — переважає наочно-образна форма мислення. Він мислить ідейно-образно, асоціативно, темброво, динамічно, артикуляційно, агогічно, моторно, тактильно. Ці елементи є складовими специфічного виконавського мислення, що має слухомоторну природу. Отже,

поняття виконавської майстерності музиканта, як зазначає М. А. Давидов, «... пов'язане з опануванням біфункціональної концепції художньої техніки: її інструментально-специфічного психофізіологічного (або спортивного), рухового аспекту техніки і її підтекстового виражального значення» [4, с. 37].

Так, у праці «Стильність гри як критерій виконавства (баянно-акордеонне мистецтво)» автор визначає п'ять основних виконавських виражальних засобів:

- динаміку в її двох основних показниках — напруження як засіб одухотворення музичного процесу через нюансування гучності та як таку, що досягається різноманітними композиторськими засобами (ладово-гармонічним тяжінням, метроритмом, інструментуванням, фактурою, контрапунктом тощо), реалізуючись у виконавстві;
- агогіку як організуюче начало виконавського процесу у визначенні темпоритму та його творчо-оперативної інтерпретаційної модифікації під час виконання музичного твору;
- артикуляцію музично-виконавської риторики, що забезпечує конкретизацію виразного виконавського вимовлення звуків та їх логічного поєднання;
- штрихову техніку як засіб створення характеру мелодичних ліній та вертикальних гармонічних поєднань;
- темброву експресію як засіб загального художнього «забарвлення» логічного процесу чи загальної звучності виконуваного музичного твору [2, с. 127].

Одним із методів інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики є варіативність. Основна роль принципу виявляється, як зазначає Н. Л. Цюлюпа, «... у дотриманні пізнавальних можливостей студентів, урахуванні особливостей музичної освіти. Особливого значення він набуває у зв'язку з різним рівнем довузівської музично-інструментальної підготовки (ДМШ, музичні училища тощо)» [12].

Як зазначає Г. Г. Ониськів, «... у теорії та методиці інструментальної підготовки фахівців простежується інформація щодо використання методу варіативності лише з метою активізації слуху й уваги. Однак поза увагою науковців залишилася ідея стосовно формування сталості (стабільності) виконавських навичок завдяки віднайденню декількох варіантів їхнього відтворення. На підставі опитувань зроблено припущення стосовно того, що рівень стійкості (стабільності) інструментально-виконавських навичок щодо «збиваючих» факторів внутрішнього і зовнішнього походження підвищуватиметься за рахунок створення припустимого кола варіантів відтворення рухових дій (вирішення виконавського завдання) з подальшим його використанням під час прилюдних виступів залежно від ситуації (умов реалізації музичного твору)» [9].

Зважаючи на емоціогенний чинник виконавця під час гри на інструменті, варіативність гри виконавця не є винятком, але це залежить від кваліфікованої технічної підготовленості виконавця. Тому для збереження чистоти відтворення навичок необхідно дотримуватись стабільності в інструментально-виконавській підготовці.

Суб'єктивний характер перебігу емоцій кожного виконавця в умовах концерту загострює проблему співвідношення емоційного та раціонального чинників. У процесі мистецької інтерпретації почуття музиканта мають відображати його психологічну реакцію на музичний образ, створюваний в уяві й утілюваний у реальному звучанні. Єдність емоційного та раціонального в музично-виконавському процесі зумовлена його специфікою. На створення такої єдності впливають об'єктивні причини: індивідуальність та особисті якості виконавця, рівень технічної підготовки, психологічна установка і художній образ під час домашньої роботи та виступу на сцені [10, с. 229–230].

Звичайно, динаміка позитивного впливу запропонованої Г. Г. Ониськів методики на процес формування інструментально-виконавських навичок визначалася через аналіз і зіставлення результатів гри в емоціогенних умовах. Варіативність є ефективним засобом формування стабільності виконавських навичок майбутніх учителів музики в процесі їх інструментальної підготовки. Однак у процесі автоматизованості, вдосконалення слухових і рухових навичок під час гри відбувається зміцнення «стабілізації» та «стандартизації» певних прийомів і свідомість уже менше втручається у виконання рухів, які протікають легко, невимушено, ніби самі по собі.

Таким чином, інструментальне виконання — це процес, у якому особистість може виразити себе найповніше. У ньому беруть участь усі системи організму музиканта: нервова система, інтелект, емоційна й вольова сфера, характер і темперамент, уміння спрямувати себе в потрібному і бажаному напрямі. Усе це потребує в процесі опанування музичної майстерності використання нових підходів і методів навчання. Отже, за визначенням В. П. Білоус, музично-виконавська майстерність — це «властивість особистості музиканта, котра сформована в процесі професійної підготовки та виконавської діяльності і виявляється в ній як вищий рівень засвоєних умінь, гнучких навичок та інтерпретаторської творчості» [1, с. 62]. Музично-виконавська діяльність є своєрідною творчістю. Ця творчість тим багатша, чим вищий рівень технічної та художньої майстерності музиканта. Розуміння й усвідомлення структури музично-виконавської майстерності допомагає музикантові обрати оптимальну стратегію і тактику досягнення високих результатів у власній майстерності.

Індивідуальна робота, у свою чергу, спрямована на активізацію професійно важливих властивостей особистості, розвиток професійних здібностей і формування професійних навичок виконання музичних творів, що є одночасно й метою та засобом навчання. Таким чином, виконавська діяльність зумовлена переживанням чогось значного для індивіда і сприяє якісним змінам психічних властивостей особистості та «якісним новоутворенням» (Л. С. Виготський). Цілісне пізнання музичного твору, осягнення його емоційно-образного змісту, розуміння нотного тексту як засобу передачі художньої інформації, опанування основ виконавської техніки й здатність адекватно вирішувати художні завдання є основним завданням як інструментально-виконавської, так і професійно-педагогічної діяльності майбутніх учителів музики, що й потребує подальшого дослідження.

Список літератури

1. Білоус В. П. Виконавська майстерність як елемент творчої діяльності музиканта-інструменталіста / В. П. Білоус // Вісн. Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. — К. : Міленіум, 2008. — №3. — С. 61–64.
2. Давидов М. А. Стильність гри як критерій виконавства (баянно-акордеонне мистецтво) / М. А. Давидов // Часопис Нац. музич. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2008. — №1. — С. 126–133.
3. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навч. посіб. для вищ. муз. навч. закладів / М. Давидов. — К. : Муз. Україна, 1997. — 240 с.
4. Давидов М. Художня майстерність як синтез виражальних, технічних і артистичних засобів / М. Давидов // Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва. — К. : МкіМУ, НМАУ, 1998. — С. 37–38.
5. Згурська Н. М. Формування музично-виконавської культури майбутнього вчителя : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Н. М. Згурська. — К., 2001. — 16 с.
6. Липовий О. В. Роль конкурсів у вихованні майбутнього викладача-акордеоніста / О. В. Липовий // Педагогіка та методика навчання і виховання : зб. наук. пр. Ч. 1. — Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2007. — С. 104–107.
7. Ліпська С. Л. Особливості музично-виконавської підготовки учнів в умовах позашкільної спеціалізованої освіти / С. Л. Ліпська // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка, 2005. — С. 192–195.
8. Матковська М. В. Підготовка вчителя музики до виконавської діяльності / М. В. Матковська // Педагогічні науки : зб. наук. пр. — Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2001. — С. 111–117.
9. Ониськів Г. Г. Варіативність як засіб формування стабільності інструментально-виконавських навичок майбутніх учителів музичного мистецтва / Г. Г. Ониськів // Зб. наук. пр. Бердянського держ. пед. ун-ту (Педагогічні науки). — Бердянськ : БДПУ, 2008. — №4. — 304 с.

10. Піддубник В. Г. Естрадно-виконавські проблеми вокального ансамблю / В. Г. Піддубник, В. М. Піддубник // *Культура України* : зб. наук. пр. Вип. 25. — Х. : ХДАК, 2008. — С. 224–231.
11. Стельмащук З. М. Інструментальна підготовка як складова формування педагогічної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі кредитно-трансферної системи навчання / З. М. Стельмащук // *Формування професійної культури вчителя в контексті інтеграції України в європейський освітній простір* : матеріали регіонального наук.-практ. семінару. — Тернопіль, 2007. — С. 75–77.
12. Цюлюпа Н. Л. Деякі аспекти викладання курсу «Методика навчання гри на музичних інструментах» у системі підготовки майбутніх учителів / Н. Л. Цюлюпа // *Зб. наук. пр. Бердянського держ. пед. ун-ту (Педагогічні науки)*. — Бердянськ : БДПУ, 2006. — №2.

Надійшла до редколегії 09.12.2009 р.

УДК 785.11(477)»18/1917»

В. М. ЩЕПАКІН

ЛІТНІ СИМФОНІЧНІ КОНЦЕРТИ ЯК ЯВИЩЕ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Розглядається історія започаткування та проведення літніх симфонічних концертів у культурних центрах України кінця ХІХ — початку ХХ ст. Висвітлюється діяльність диригентів літніх симфонічних оркестрів. Аналізується виховне і художнє значення цих концертів.

Ключові слова: музична культура України, літні симфонічні концерти, диригенти, солісти, репертуар.

Рассматривается история основания и проведения летних симфонических концертов в культурных центрах Украины конца ХІХ — начала ХХ ст. Освещается деятельность дирижеров летних симфонических оркестров. Анализируется воспитательное и художественное значение этих концертов.

Ключевые слова: музыкальная культура Украины, летние симфонические концерты, дирижеры, солисты, репертуар.

History of foundation and conducting of summer's symphonic concerts is examined in the cultural centers of Ukraine of end of 19th — beginning of the 20th century's. The activity of conductors of summer's symphonic orchestras is presented. The educating and artistic value of these concerts is analyzed.

Key words: musical culture of Ukraine, summer's symphonic concerts, conductors, soloists, repertoire.

Період кінця ХІХ — початку ХХ ст. в музичній культурі провідних мистецьких центрів України характеризувався все більшим і дедалі стрімкішим розгортанням концертної діяльності. Із