

творчості. Такі ж види навчальної діяльності як вивчення і аналіз музикознавчої літератури, читання з аркушу, ескізне опрацювання музичних творів містять менший потенціал використання зазначеного прийому. Зауважимо, що особливо ефективно означений прийом «спрацьовує», коли видозмінюється один із багатьох моментів художнього вирішення проблеми, наприклад, динаміка, педалізація, темп чи характер аккомпанементу тощо, а інші засоби музичної виразності або художні деталі залишаються незмінними.

Евристичний прийом «Знаходження подібного».

Спонукаючи студентів до творчості, до евристичного мислення можна шляхом застосування прийому «Знаходження подібного». Активізуюча дія цього прийому полягає у наданні студентам можливості усвідомити, що ту чи іншу художню проблему можна вирішити різними способами. Студенти, наприклад, порівнюють фортепіанні твори на тему весни, такі як «Веснянка» Б.Фільц, «Весною» Е. Гріга, «Весняні води» С.Рахманінова і т.п. і переконуються, що та сама тема весни, весняного настрою може бути вирішена по-різному, що митці знаходять вираження цієї теми відповідно до власних переживань. Усвідомлення багатозначності художніх підходів у мистецтві справляє на студентів стимулюючий до евристичного пошуку ефект.

Ми вважаємо, що розроблений нами комплекс евристичних прийомів буде цікаво й доцільно використовувати в процесі фортепіанного навчання майбутніх учителів музики.

Література

1. Брилін. Е.Б. Формування навичок композиторської творчості у студентів музично – педагогічних факультетів. Автореф. дис. канд... пед. наук: 13.00.02 / КНУКіМ. – К., 2002. – 19 с.
2. Душний А. Активізація творчої діяльності майбутніх учителів музики // Педагогіка і психологія професійної діяльності. – 2005. №5. – С. 73-79.
3. Масол Л.М. Методика навчання мистецтва у початковій школі : Посібник для вчителів. – Х.: Веста:вид-во «Ранок», 2006. – 256 с.
4. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва. – К.: Освіта України, 2008. – 274 с.
5. Щолокова О.П. Основи професійної художньо – естетичної підготовки майбутніх вчителів. – К., 1996. – 172 с.

[378.147:786.2] – 057.87

Болдирєва І.Д.

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ЗВУКОТВОРЧОЇ КУЛЬТУРИ ПІАНИСТА- ПЕДАГОГА ЧЕРЕЗ СПРИЙНЯТТЯ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ

В статтє рассматривается слухо-кинетическая связь инструментальной и вокальной подготовки будущего учителя музыки через восприятие и анализ вокальных произведений. Рассматриваются несколько уровней формирования звукотворческой культуры пианиста и средства преодоления «ударной» природы фортепиано. Тембровый подход позиционируется как ведущий в системе инструментально-исполнительской подготовки.

Ключевые слова: *слухо-кинетическая связь, звукотворческая культура, восприятие, тембральная окраска звука.*

The article deals with the auditory-kinetic relationship of instrumental and vocal future music teacher's preparing through the perception and analysis of vocal works. Are several levels of culture formation of sound-creative pianist's culture are considered and means to overcome "kick" nature of piano. Timbral approach is positioned as the leading in system of instrumental performing preparation.

Keywords: *auditory-kinetic connection, sound-creative culture, perception, tonal sound.*

Проблема формування звукотворчої культури є актуальною в контексті вимог до сучасного вчителя музичного мистецтва як виконавця «наживо» здатного до звукотворчого

діалогу з аудиторією за будь-яких умов (акустика залу, якість інструменту). Майбутня професійна діяльність піаніста-педагога вимагає від студентів музичних спеціальностей педагогічних вузів не тільки інструментально-виконавської підготовки (декілька інструментів), але й вокальної. Через вокальну підготовку формуються наочні уявлення про кантилену як основу співу, дикцію, артикуляцію, психо-емоційний зміст твору, естетику та режисуру виконання. Удосконалення звукотворчої культури майбутнього вчителя музичного мистецтва пов'язане з подоланням «ударної» природи фортепіано. Ця проблема вирішується засобами вокального мистецтва тощо. Дихання, фразування, виразна інтонація, тембротворчість потребують від піаніста постійного опрацювання. Необхідною умовою формування звукотворчої культури піаніста, яка є частиною музично-виконавської культури майбутнього вчителя, є сприйняття та аналіз вокальних виконавських інтерпретацій.

Питання звукоутворення та тембротворчості розроблені як мистецтвознавцями (Б. Асаф'єв, М. Арановський, В. Медушевський, К. Мартінсен, Г. Ципін), так і виконавцями-методистами (Г. Нейгауз, К. Ігумнов, Г. Коган, Я. Мільштейн, С. Фейнберг, А. Щапов)

Проблеми системного підходу до інструментально-виконавської підготовки майбутніх вчителів досліджені Є.Ільїною, А.Каузовою, Є.Кубанцевою. Між тим, екстраполяція питань вокального мистецтва у площину звукотворчої культури піаніста-педагога у контексті музично-педагогічної підготовки розроблена недостатньо. Тому *метою* статті є обґрунтування доцільності сприйняття та аналізу вокальних творів задля формування звукотворчої культури піаніста.

У формуванні звукотворчої культури важливою є «парність» взаємодії слухо-кінетичних процесів та «зворотнього зв'язку» «чую – втілюю у грі, після реалізації – чую глибше та дію іншими засобами» [4, с.50]. Слухо-кінетичний зв'язок відбувається через технічний апарат та слухове уявлення, яке формується через власний виконавський досвід та музичні уявлення, придбані під час прослуховування виконавських інтерпретацій. Важливо, щоб виконавський досвід піаніста не обмежувався лише інструментальним виконавством. С. Тальберг у передмові до збірки транскрипцій «Мистецтво співу у використанні для фортепіано» радив піаністам вчитись мистецтву співу. Схожу думку висловлював М. Глінка, який мав чудовий тенор і стажувався в Італії. В його 74 романах, як у творчій лабораторії, відбувалася кристалізація мелодизму, формувалась чітка та прозора фактура супроводження. Через включення елементів звукової образотворчості здійснювалась індивідуалізація акомпанементу. Більшість романсів М. Глінки є доступними для домашнього, ансамблевого музикування, «читки з листа» та «транспонування». Між тим вони є складними з боку звукоутворення, полі-мелодійності фортепіанної фактури, створення звукового балансу та дотримання класичного стилю. Сприйняття романсів М. Глінки через власне виконання або у різних ансамблевих варіантах сприяє налагодженню слухо-кінетичних зв'язків між вокальною та інструментальною підготовкою майбутнього вчителя музики.

Слухо-кінетичні зв'язки є підґрунтям, що формує звукотворчу культуру піаніста. На наш погляд, вона має декілька рівнів: сприймальний, технічний, психологічний. На *сприймальному рівні* виокремлюється само-сприймання виконання підчас виступу або після прослуховування власного запису. Також виокремлюється сприймання-аналіз інших виконань та збагачення власних уявлень. *Технічний рівень* формування звукотворчої культури піаніста має передумови, пов'язані з індивідуальними особливостями та власно техніку м'язових відчуттів. До необхідних передумов відносимо:

- висота стільця, посадка піаніста (зі зміщенням у бік ліворуч або праворуч);
- розвиток «периферійного зору»;
- дихання «животом через ніс».

Техніка м'язових відчуттів для піаніста передбачає «гнучкість» та свободу корпусу, плеча, «вільну вагу», «чіпкі» подушечки пальців, самостійність 5 пальця, «дихаюче» зап'ястя, що «наповнює» м'яку долонь. *Психологічний рівень* формування звукотворчої культури піаніста пов'язаний з саморегуляцією через відчуття власного тіла в «індивідуальній зоні комфорту», особливостями дихання, що може бути глибоким або близьким, як у вокаліста залежно від характеру звукоутворення, «сфокусованістю» на «відчутті звуку», установці «бажаю-можу», що попереджує усі дії. У процесі формування

звукотворчої культури піаніста важливою є взаємодія всіх рівнів тобто системний підхід. Поєднання всіх рівнів відбувається під впливом акмеологічної установки про створення художнього образу, що має бути переконливим з боку композиторського стилю, особливостей жанру, акустичних законів звукоутворення та сприйняття.

Необхідність подолання «ударної» природи фортепіано існує з часів створення інструменту. Ще у XVII столітті під впливом розвитку мистецтва *bel canto* у італійській опері, розвитку в той самий час «співучих» інструментів, насамперед скрипки, видатний органіст Джироламо Фрескобальді створює клавирні мініатюри, які називає «арії для співу на чембало». У XIX ст. відомі педагоги-піаністи Й. Гуммель, Ф. Шопен звертаються до проблеми «співу» на фортепіано у контексті пошуку нових рухових прийомів. Калькбрєнер вважав людський голос кращим з інструментів, що має слугувати взірцем у виконанні на фортепіано мелодичних пасажів, групето та інших мелізмів. М. Глінка зазначав: «В музиці, особливо вокальній, ресурси виразності нескінчені, одне і те ж слово можна заспівати на тисячу ладів, не змінюючи інтонації, лише змінюючи акцент (посмішка, суворість) [6, с.17].

У романсах М. Глінки традиції *bel canto* у поєднуються з традиціями старовинного церковного співу і національної пісенності й втілюються у принципах мелодекламації та виразної кантילени («Я помню чудное мгновенье»). В свою чергу «мелодекламаційні» прийоми фортепіанної педагогіки були «запозичені» у вокалістів: «підтекстовка фрази» у технічних пасажах та пошук інтонаційних орієнтирів, що допомагають знайти природній розподіл «дихання», переконливе «вимовляння» та паузи у темах декламаційного характеру. При чому пауза теж є нюансом, засобом виразності, тому не обов'язково завжди на паузі брати дихання. Романс М. Глінки «Ночной смотр» у виконанні Ф. Шаляпіна - приклад мелодекламаційного фразування. Виконавець «дивовижно фразує, начебто в його фразуванні є коми, крапки з комою, знаки оклику, між тим як все це в межах написаної музики, нічого не змінюючи» [3, с.173].

Фізіологами XX ст. підтверджено, що подушечка пальця - найбільш чутлива частина людського тіла після кінчика язика. Використовуючи вокальні терміни, кажуть що це – гортань піаніста. Різноманітні види фортепіанного туше: злиття подушечки пальця з клавішею, відчуття ресори у зап'ясті та використання вище-леглих частин руки мають аналогію зі співацьким диханням та звуковедінням. Наприклад, аналіз інтерпретацій А. Нежданової дозволяє стверджувати, що культура мелодії утворює основу її виконавського стилю. Романс «В крови горит огонь желанья» став еталоном звукоутворення та витонченої агогіки. Також зразком ідеального вокального звуковедення можна вважати виконання Н. Шпіллер романсу М. Глінки «Жаворонок». Багатий обертонами голос «ніби повноводна ріка», глибоке дихання у поєднанні з логікою музичної композиції та дикцією, про яку писали, що це «повільна течія голосних обмежена кам'яними берегами приголосних» [1, с.79]. Для формування звуко-творчої культури піаніста важливим є розуміння *мелодії* як фактора, що організує музичну тканину та втілюється у полімелодичність фактури фортепіанного супроводу.

Темброві уявлення, що формуються під впливом прослуховування вокальної музики, дозволяють піаністу значно збагатити уніфікований тембр фортепіано. У виконанні романсу М. Глінки «Ночной зефир» П. Лісіціаном знаходимо вокальні фарби (витончені градації *p*), прийоми («пів-звук», фальцет), що є недосяжними з боку техніки фортепіано, але такими, що мають фокусувати на собі темброві прагнення інструменталіста. У виконанні романсу «Сомнение» А. Солов'яненко темні фарби голосу «забарвлюють» інтонацію «с устами сольются уста», що є контрастом до прозорого тембрального «забарвлення» фортепіанної післямови. За власним висловом А. Солов'яненка, М. Глінка навчив його насичувати мелодію багатством відтінків, почуттів [7, с.107]. Важливо на заняттях з фортепіано вести постійний пошук інтонаційної виразності. Навіть у технічній роботі на фортепіано неможливо «звужуватися» до механічних вправ без пошуку образного змісту та тембрального уявлення. Темброво-розвинений слух може «керувати» ігровими рухами та підказувати економні та раціональні шляхи подолання «незручностей». Для цього необхідно вийти за межі звичного інтонаційного трафарету.

Важливо «навчати неможливому», втілюючи «неможливі» звукові уявлення на фортепіано: вокальне, хорове звучання та інструментальні тембри оркестру. На думку Н.Мозгальнової, тембровий підхід у інструментально-виконавській підготовці, що здійснюється на різних музичних інструментах, «активізує усвідомлену тембротворчість, мотиваційну сферу студентів, музичний інтелект, уяву, внутрішнє сприйняття і емоційні реакції, які через виконавське втілення приводять до формування виразного виконавського звуко-тембру» [5, с. 35]. Завдяки втіленню вокальних тембрів відбувається насичення музично-інструментальної тканини інтонаційним змістом.

Романси М. Глінки емоційні, експресивні, але засоби їх втілення знаходяться у площині виразності інтонації, тембрового забарвлення. Наприклад, коли М. Максакова виконує романс «В крові горит огонь желанья», то передає два протилежні стани завдяки тембровому забарвленню звука. Але якщо виконавець романсів М. Глінки порушує строгість форми, «налягає» на почуття, затягує або прискорює, з'являється манірність та сентиментальність, яка вбиває прозорість чистоту та свіжість музики. Прикладом сучасного «налягання на почуття», на нашу думку, є виконання Л. Мкртчян романсу «Я помню чудное мгновенье».

У романсах М. Глінки існує органічний зв'язок тембрального забарвлення музичної інтонації навіть на рівні окремих звуків, бо спів несе в собі магічну функцію. На думку М. Чехова, голосні звуки, що виражають емоційні стани, більш пов'язані з внутрішнім життям людини, ніж приголосні, які відображають світ зовнішніх явищ [8, с.218]. За даними психології, незалежно від змісту слова голосний звук «у» сприймається як темний, тяжкий, сумний. Напроти, звукова символіка «а» пов'язана з яскравими образами. Рух від «у» до «а» є композиційним принципом у поезії (М. Лермонтов «Молитва»). Прикладом різноманітного тембрального забарвлення є романс М. Глінки «Молитва» у виконанні І. Козловського.

Вокальна музика – найвідвертіше звернення до емоційності того, хто сприймає, завдяки поліобразності інтонаційного змісту сольної партії та фортепіанного супроводу. Але водночас – це звернення до інтуїції на рівні забарвлення окремих голосних та звернення до інтелекту на рівні лінгвістичних особливостей мови, що формують особливості вокальної школи. Необхідність сприймати звернення до себе - глобальна проблема суспільства, яке читає, слухає та бачить у «кліповому» прискореному русі. «Для того, кому заспівали це звернення є «тоном», тобто цілісним музично-інтонаційним проявленням Іншого, зверненням до глядацько-слухових сприймальних здібностей» [2, с.36].

Прослуховування є багаторівневим, неперервним, нескінченим, творчим процесом, який впливає на розвиток сприймальних здібностей, стимулює студентів на досягнення вершин досконалості у звукотворчій культурі. Під впливом прослуховування кращих творів вокального мистецтва відбувається виявлення вокальної природи інструментального виконавства, «олюднення» інструменталізму (Б. Асаф'єв). Насичування мелодії багатством відтінків почуттів, пошук влучної інтонації – з одного боку, а з іншого - вихід за межі звичного інтонаційного трафарету. Темброво-розвинений слух дозволяє «керувати» ігровими рухами, долати технічні незручності, досягати достатньої розвиненості піаністичного апарату у техніці м'язових відчуттів, долати «ударну» природу та «уніфіковане» звучання фортепіано. Втілення мистецтва співочого мелодизму, виразної декламації, артикуляційної довершеності та передчуття темброво-«неможливих» звукових уявлень стають шляхом удосконалення звукотворчої культури майбутнього вчителя музики.

Формування звукотворчої культури піаніста-педагога здійснюється завдяки *відкритості* системи інструментальної та вокальної підготовки. На практиці це виявляється через:

- взаємозбагачення вокальних та інструментальних методик звукоутворення;
- постійний пошук нових колористичних прийомів у межах композиторського стилю з урахуванням акустичних законів фортепіано. Інші питання звукотворчості піаніста-педагога, зокрема в стресових умовах концертного виступу, будуть розглянуті у подальшому дослідженні.

Література

1. Бялик М. Обаяние таланта / М. Бялик // Сов. Музыка. – 1984. – №12. – С. 77-80.
2. Каргапольцев С. Позиционность музыкального восприятия (парадоксы «слушания музыки») / С.М. Каргапольцев // Музыкальная психология и психотерапия. – 2011. – №2. – С. 30-43.
3. Коган Г. Работа пианиста / Г.М. Коган // У врат мастерства. Работа пианиста. – М.: Музыка, 1969. – С. 133-342.
4. Кременштейн Б. Противоречия как источник развития музыканта-исполнителя / Б.Л. Кременштейн // Музыкальная психология и психотерапия. – 2011. - №1. – С.37-59.
5. Мозгальова Н. Г. Методологічний контекст інструментально-виконавської підготовки вчителів музики / Н.Г. Мозгальова // Науковий часопис : Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти – Вип.15. - Київ, 2013. – С. 30-36.
6. Серов А.Н. Воспоминания о М. И. Глинке / А.Н. Серов. – Л. - М.: Музгиз, 1951. – 78 с.
7. Терещенко А. Анатолий Соловьяненко / А. Терещенко. – К.: Мистецтво, 1982. – 167 с.
8. Чехов М. О искусстве актера / М. Чехов // Лит. наследие. – Т. II. – М.: Искусство, 1986. – 559 с.

УДК 378.011.3 – 051:78

Песоцька Л.В.

МЕТОДИ І ПРИЙОМИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ НА ЖАНРОВИХ ЗАСАДАХ

В статье представлены методы и приемы формирования исполнительских умений будущих учителей музыки на основе жанрового подхода; определены сущность, содержание, условия внедрения и основные функции методов обучения на жанровой основе.

Ключевые слова: исполнительские умения, жанровый подход, жанровое содержание, средства жанровой выразительности.

The article presents methods and techniques of forming the performing skills of future teachers of music based genre approach. It defines the nature, content, conditions of implementation and the main functions of teaching methods on genre principles.

Keywords: performing skills, genre approach, genre content, genre means of expression.

Важливим завданням у процесі фахового становлення майбутнього вчителя музики є набуття вмінь художнього виконання музичних творів. Одним зі шляхів поліпшення виконавської підготовки майбутніх учителів музики є розвиток у студентів здатності до відчуття жанру музичного твору. Для музыканта у процесі створення власного інтерпретаційного варіанту музичного твору надзвичайно важливим є бачення його жанрової своєрідності, здатність до знаходження засобів жанрової виразності у музичному тексті. При цьому має велике значення обізнаність із теоретичними відомостями про жанр, набуття навичок визначення жанрової приналежності музичного твору, розуміння функціонального призначення жанру у мистецтві виконання музики.

Особливе значення має розробка методів і прийомів навчання, спрямованих на формування у майбутніх учителів музики умінь художнього виконання музичних творів з опорою на їхній жанровий зміст.

Важливим є визначення сутності, змісту та функцій основних змістових блоків методів навчання на жанрових засадах; розкриття сутності методів і прийомів навчання на основі жанрового підходу, умов впровадження цих методів у навчальний процес; надання уявлення про особливості застосування методів і прийомів виконавського навчання на жанрових засадах.