

підростаючого покоління, що синтезує музичне, хореографічне і драматичне мистецтво; 2) рухлива музична гра є інноваційним способом виховання дітей; 3) педагогічні погляди В.М. Верховинця утворюють цілісну концепцію музичної освіти основою якої стало: ставлення до народної пісні і танцю як до витвору народного генія, де правдиво відбита багатогранна історія і його духовна краса; розвиток художньо-творчих здібностей; опора на національну інтонаційно-ладову і метро ритмічну основу тощо.

Таким чином, можна зробити наступний висновок: проведений аналіз концептуальних поглядів, підходів та положень таких представників української композиторської школи кінця ХІХ – початку ХХ століття як К.Г. Стеценка, М.Д. Леонтовича, В.М. Верховинця дозволив констатувати величезний вплив їх педагогічного доробку на розвиток сучасної теорії та методики музичної освіти. Подальші пошуки з даної проблематики можуть висвітлювати питання музично-педагогічних концепцій та методик навчання радянських педагогів ХХ століття: Б.В. Асаф'єва, Д.Б. Кабалевського, Б.Л. Яворського тощо.

Література

1. Олексюк О. М. Музична педагогіка : навч. посіб. / Ольга Миколаївна Олексюк. – К.: Київ.ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. – 248 с.
2. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). / Г. М. Падалка. – К. : Освіта України, 2008. – 274 с.
3. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти: навч. – метод. посіб. / О.Я. Ростовський. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – 640с.
4. Черкасов В.Ф. Теорія і методика музичної освіти: [підручник] / Володимир Федорович Черкасов – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. – 528 с.

УДК 780.616.432 (477)

Зимогляд Н. Ю.

ФОРТЕПІАННА ТЕХНІКА, ЯК ОСНОВА РОЗВИТКУ ПІАНІСТА - ФАХІВЦЯ

Розглянуті деякі проблеми теорії і практики фортепіанного виконавства. Особлива увага приділяється питанням фортепіанної техніки в науково-дослідних і методичних роботах педагогів-піаністів України ХХ ст. Підтверджено, що вивчення робіт українських педагогів-піаністів необхідно в якості рекомендацій студентам для вдосконалення фортепіанної техніки.

Ключові слова: виконавство, фортепіанна техніка, піанізм.

The problems of theory and practice of piano performance are discussed. The issues related to the piano playing technique, the advent of a more technically complicated repertoire, which resulted from the instrument improvement, and to emergence of a variety of piano playing schools in both Europe and Russia of the 19th – the beginning of the 20th centuries are analyzed. The necessity of multiaspect analysis of tendencies and processes pertaining to investigation of piano techniques problems, characteristics of the anatomicphysiologic and psychotechnical trends in the theory of pianism are interpreted. Special attention is paid to the issued of piano technique in research and methodological papers by teachers-pianists of Ukraine of the 20th century. V.Shapiro's paper was analyzed, dedicated to the experience of an outstanding teacher L.Nikolaev, wherein the author considers his school of performance not as a collection of technical skills, but as a complex of entire artistic worldview. The paper places special emphasis on peculiar features of legato playing, which is associated with a particular importance of this accent in emphatic performance of a piano composition. Analyzing versatile playing techniques and forms of hand movements, the author emphasizes that, in order to unveil the artistic sense of a piece of music being performed, one should master the skills of playing with different accents and give special attention to working on the sound as early as in the first years of study. A scientific paper by G. Beklemishev was studied, associated with analysis of the anatomic physiologic trend in piano teaching, in which the author insists that the permanent emphasis on the active or passive status of

hands can lead to a performers' psychological "cramp", underlining, however, that the movements of hands still have to be analyzed when playing, for faster achieving results in overcoming technical difficulties in piano compositions. In addition, the paper analyses the issues related to musical memory and a pianist's work with a rhythmometer. It has been proven that the works of Ukrainian teachers-pianists should be studied as recommendations to students for improvement of the piano technique.

Keywords: *performance, piano technique, pianism.*

Фортепіанне виконавство, що є органічною складовою музичного мистецтва, обіймає проблеми ефективності підготовки піаністів - фахівців, а також різноманітні навчальні методики, опанування якими стає базисом для сучасних шкіл гри на фортепіано. Необхідною базою професійного розвитку майбутнього виконавця є фортепіанна техніка. Це питання стає актуальним у комплексі знань, умінь та навичок піаніста будь-якої кваліфікації. Воно лежить в основі імпровізації, читання нот з аркушу, забезпечує реалізацію творчих задумів виконавця та розкриття замислу композитора. Рішення цієї проблеми тісно пов'язане із застосуванням історико - культурної традиції у навчанні та вихованні піаністів-фахівців, адже питанням фортепіанної техніки присвячено багато досліджень педагогів-піаністів ХХ сторіччя, які можуть внести неоціненний вклад у підготовку сучасних музикантів.

Мета статті – вивчення питань, пов'язаних з науково-методичною діяльністю українських спеціалістів середини ХХ сторіччя у галузі теорії фортепіанного виконавства, присвяченим проблемам фортепіанної техніки.

Питання техніки гри на фортепіано викликали дискусії ще у ХVІІІ ст. Поява досконалішого інструмента у ХІХ ст. обумовила й появу складних у технічному відношенні творів, які вимагали від піаністів віртуозного виконання. Несхожі погляди на ті чи інші проблеми виконавства зумовили й виникнення різноманітних шкіл гри на фортепіано в Європі ХІХ, початку ХХ ст. Розробка питань техніки піанізму, механізму піаністичних рухів водночас мала місце і в Росії. 1930 р. в журналі «Пролетарський музикант» №6 було опубліковано статтю Г. Когана «Сучасні проблеми теорії піанізму» з підзаголовком «Критичний огляд російської літератури». В ній дано докладну характеристику анатомо-фізіологічного і психо-технічного напрямів у теорії піанізму, проаналізовано праці як російських, так і переважно, зарубіжних авторів на цю тему. У 1931 році виходить праця О. Шапова «Спроба аналізу фортепіанної техніки в її залежності від механічних факторів», а у 1935-1936 рр. С. Клещов виступає на сторінках журналу «Радянська музика» з двома статтями: «До питання про механізм піаністичних рухів» (1935, №4) і «Два шляхи розвитку техніки піаніста» (1936, №2). Згадаємо також статті А. Алядвіної, присвячені психо – фізіологічному обґрунтуванню прийомів фортепіанної гри («Радянська музика», 1934 №2; 1936, №9).

У 1934 році у журналі «Радянська музика» була опублікована стаття, В. Шапіра «Фортепіанна пальцева техніка (legato) за школою проф. Л.В.Ніколаєва». Роботу В. Шапіра, який був випускником Л. Ніколаєва, можна вважати першою спробою зафіксувати й осмислити досвід видатного піаніста-педагога, що стояв на чолі авторитетної петербурзької школи піанізму. Лише рік по тому у журналі «Радянська музика» (1935, №7) з'явилася стаття В. Дельсона «Л. В. Николаев», пізніше в цьому ж виданні побачила світ стаття А. Альшванга, і у 1950 року було опубліковано «Життя та творчість Л.В. Николаєва» С. Савшинського, в якому особистість чудового музиканта розглядалася всебічно.

У вступі до статті В. Шапіра зазначає: «школа музичного виконавства Л. Ніколаєва являє собою не набір певних технічних прийомів, а комплекс цілісного художнього світогляду, що відповідає вимогам сучасної музичної культури»[6, с.25]. Проте статтю свою він присвячує питанню техніки гри legato. Це пояснюється тим, що штрихи відіграють дуже важливу роль у виразному виконанні фортепіанного твору, тому студентам слід від першого ж курсу оволодівати навичками гри різними штрихами. Надто ж важкою є гра legato, тобто штрих, який надає звукові співучості, протяжності, мелодичності. Слід звернути увагу на той факт, що автор статті передусім зазначає, що, за вченням Л. Ніколаєва найкращий спосіб

розвитку техніки – це робота «над звуком, над оволодінням усіма тонкими градаціями звукової динаміки, над оволодінням *legato*» [6, с.27].

Що ж стосується технічної праці та Л. Ніколаєв вважав, що «закони постановки рук не можуть бути індивідуальними для кожного піаніста – вони загальні для всіх» і «руки піаністові треба ставити так само, як голос співаку» [5, с.56]. Разом з тим він гадав, що вислів «постановка рук» є неточним: «ідеться про вироблення мінливих форм руки, що рухаються. Те, що звичайно називаємо законами постановки рук, по суті кажучи, є законами їх рухів» [5, с.58].

В. Шапіро саме й розглядає форми рухів руки. Спочатку він вирізняє такі три форми рухів:

1. Пальці натискають на клавіші, ледь торкаючись до них (згинання й розгинання відбувається у п'ястково - фалангових суглобах, фалангові залишаються весь час у зігнутому положенні);

2. Згинаються, розгинаються так само лише п'ястково - фалангові суглоби, але фалангові залишаються витягнутими й дають можливість виконувати розмашисті рухи;

3. Палець «обіймає» клавішу, причому фалангові суглоби і згинаються, і розгинаються [6, с.29]. Широкі інтервали можна брати лише витягнутими пальцями, «круглі пальці підходять для гамоподібних пасажів».

Далі В. Шапіро переходить до основних рухів руки.

Відведення і приведення у горизонтальній площині для передпліччя та в площині, вертикальній для плеча, застосовується при переході з однієї позиції в іншу, а також в одній позиції (наприклад, під час виконання розкладеного тризвуччя у прямому й зворотньому рухові). Гойдаючий рух передпліччя й усієї руки у вертикальній площині. Використовується в нон *legato*, у *стаккато*, в октавній грі. Круговий рух передпліччя навколо уявної осі застосовують у трелях і тремоло, при підкладанні першого пальця у гамах.

Стаття В. Шапіра давала досить повне уявлення про принципи технічної роботи провідного педагога петербурзької - ленинградської консерваторії в відіграла позитивну роль і стала надзвичайно корисною для студентів, які вивчають предмет «фортепіано» в наші дні.

Обговорення проблем піаністичної техніки на сторінках журналу «Радянська музика» було продовжено опублікуванням у 1939 р. роботи Г. Беклемішева. Ця публікація стала найпізнішим відгуком українських музикантів на літературу з питань піанізму, пов'язану з анатомо - фізіологічним напрямом. Праця Г. Беклемішева є своєрідними нотатками на полях книги П. Рамуля «Психо - фізіологічні основи сучасної фортепіанної техніки». Г. Беклемішев багато в чому згоден з автором книги, однак у ряді моментів висловлює незгоду з ним, що й дозволяє викласти власну позицію щодо деяких актуальних піаністичних проблем.

Г. Беклемішев передусім досить критично оцінює реальну корисність праць названого напрямку. Він навіть наполягає на твердженні, що перебудова техніки згідно із цими книгами для піаністів - практиків небезпечна. Прагнучи усвідомлювати рухи окремих м'язів, суглобів та сухожилків, музикант ризикує втратити простоту й природність рухів, вільний політ рук. Полемізуючи з П. Рамулем, він неодноразово наполягає на тому, що постійна увага до активного чи пасивного стану руки може спричинити психологічну скутість, але підкреслює, що аналіз рухів все ж необхідний у роботі над музичним твором. Спочатку піаніст займається пошуком потрібних і зручних рухів а затим намагається закріпити, запам'ятати їх шляхом багаторазових повторень.

Наступний момент праці П. Рамуля, підданий критиці Г. Беклемішевим, стосується ритмічної організації виконання, зокрема – гри під метроном. У відповідності з установками сучасної йому фортепіанної педагогіки П. Рамуль заперечує корисність такої гри. Г. Беклемішев залишається на традиційних позиціях, доводячи, що такого роду вправи безумовно корисні.

Зате у питанні про доцільність акцентів при програванні гами, технічно складних місць він висловлює досить відмінну від установленної і, нам здається, розумної точки зору, твердячи, що «акценти прикривають нерівності, бо, наприклад, при грі з акцентами по чотири ноти сильно вдарена перша з чотирьох не дає можливості проконтролювати рівність

інших трьох. Кожен піаніст знає, наскільки легше грати з акцентами, ніж зовсім рівно» [1, с.44].

Серед інших моментів, розглянутих Г. Беклемішевим під час аналізу книги П. Рамуля, відзначимо розробку ним проблеми музичної пам'яті. Він говорить про різні види пам'яті (механічну, логічну, моторну; слухову, зорову) і доводить, що лише за допомогою всіх видів пам'яті, у сукупності досягається позитивний результат.

Міркування й поради відомого піаніста - педагога, яким був Г. Беклемішев, дуже цікаві. Шкода, що його робота опублікована не повністю.

Отже, підсумовуючи, зазначимо, що у працях українських педагогів-піаністів охоплені теоретичні і методичні проблеми, пов'язані із фортепіанною творчістю, методикою фортепіанного навчання, питаннями теорії та історії піанізму. У широкому колі питань, висвітлених у цих роботах, спеціальну увагу було приділено питанням фортепіанної техніки.

Роботи українських педагогів-піаністів надзвичайно цікаві й потрібні для вивчення студентами-піаністами як рекомендації по вдосконаленню техніки гри на фортепіано, а також і в їх майбутній педагогічній діяльності.

Література

1. Беклемішев Г. Психофізичні основи сучасної фортепіанної техніки / Г. Беклемішев // Радянська музика. – 1939. – №4. – С. 33-50
2. Коган Г. О системе музыкального образования на Украине / Г. Коган // Музыка и революция. – 1936. – №12. – С.16–18
3. Коган Г. Про виконавську критику / Г. Коган // Радянська музика. – 1940. – №5/6. – С.21-25
4. Николаев Л. Несколько слов об исполнительстве / Л. Николаев // Советская музыка. – 1935. – №7–8. – С.112
5. Савшинский С. Леонид Владимирович Николаев (очерк жизни и творческой деятельности). – Л.: Советский композитор, 1960. – 68 с.
6. Шапіро В. Фортепіанна пальцева техніка (legato) за школою проф. Л.В. Ніколаєва // Радянська музика. – 1934.– №7.– С.25–29

УДК: 781.1

Кондрацька Л. А.

ЕНТЕЛЕХІЯ ЛЮДИНИ МУЗИКУЮЧОЇ: ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС

У статті здійснено спробу розглянути антропологічний аспект проблеми семасіології антиномічної взаємодії сакрального і музичного просторів, зокрема подано панораму намірів афективного переживання, пізнання (sapere aude), створення «месіанських ідолів», лукавого загравання і, нарешті, заперечення інтонуючим суб'єктом Світла Досконалої Радості; верифіковано концептуальне положення про наївність сучасних прагнень до повноти становлення і оформленості музичного смислу (як антиномічної тріади сутності, її неявної присутності й вираження у інтонованих іконах, індексах і символах) у постхармсівській ситуації різноманітних музичних просторів, без зумовленості процесу рівнем аскези homo musicus.

Ключові слова: сакральний простір; інтонований смисл; музична риторика; ентелехія; homo musicus .

The “qualities proper to genuine sacred music” that need to be followed attentively in the composition and performance of new works is in fact a crucial question which requires much more space than the scope of this introduction would allow, in order to be answered adequately. It does not do justice to the nature of music of sacer space to be merely correct, even according to the above-mentioned principles. In order for sacred music to reach its full stature, composers and musicians need to exercise true artistry, in which knowledge, inspiration, and skill all play a vital role. Many may object here, saying that this music is meant for “prayer rather than performance,”