

майбутнього вчителя, застосування когнітивних, особистісно-діяльнісних і рефлексивних критеріїв оцінки).

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию / Л.А.Баренбойм. – Л.–М.: Сов. композитор, 1973. – 270 с.
2. Бершадский М.Е. Дидактические и психологические основания образовательной технологии / М.Е.Бершадский, В.В.Гузеев. – М.: Центр «Педагогический поиск», 2003. – 256 с.
3. Кузьмина Н.В. Профессионализм деятельности преподавателя и мастера производственного обучения / Н.В.Кузьмина. – М.: Высш. шк., 1989. – 119 с.
4. Олексюк О.М. Музична педагогіка: навч. посіб. / О.М.Олексюк. – К. : Київський ун-т ім. Б.Грінченка, 2013. – 348 с.
5. Сверлюк Я.В. Педагогічний феномен професійної компетентності диригента оркестрового колективу // Я.В.Сверлюк / Наукові записки. Серія «Психологія і педагогіка» – Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія». – 2013. – Вип. 22 . – С. 174–178.
6. Селевко Г.К. Педагогические технологии на основе активизации, интенсификации и эффективного управления УВП [Текст] / Г.К.Селевко. – М.: НИИ школьных технологий, 2005. – 288 с.
7. Слостенин В.А. и др. Педагогика [Текст]: учеб. пособие для студ. высш. пед.учеб. заведений / В.А.Слостенин, И.Ф.Исаев, Е.Н.Шеянов; под ред. В.А.Слостенина. – М.: Изд. Центр «Академия», 2002. – 576 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Пастушенко Любомир Андрійович – аспірант Інституту вищої освіти НАПНУ, викладач кафедри народних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету.

Коло наукових інтересів: професійна компетентність керівника оркестру.

УДК786.2.071.1+781.68+159.932

ПРИНЦИПИ ІНТОНАЦІЙНОГО МИСЛЕННЯ ТА ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

Тетяна СИДОРЕЦЬ (Львів, Україна)

Стаття висвітлює проблеми інтонування як одного з головних завдань у контексті виховання художньо-виконавської культури піаніста. В історичному та методичному аспектах розглядається природа та сутність виразного виконання, стилеві аспекти фортепіанної музики, засоби та художні прийоми інтонування, взаємодія образних уявлень та піаністичної майстерності виконавця в її технічно-руховому розумінні.

Ключові слова: фортепіанне інтонування, досвід слухового сприйняття, музичне чуття, художній смак.

Статья освещает проблемы интонирования как одной из главных задач в контексте воспитания художественно-исполнительской культуры пианиста. В историческом и методическом аспектах рассматривается природа и сущность выразительного исполнения, стилевые аспекты фортепианной музыки, средства и художественные приёмы интонирования, взаимодействие образных представлений и пианистического мастерства исполнителя в его двигательнотехническом понимании.

Ключевые слова: фортепианное интонирование, опыт слухового восприятия, музыкальное чутьё, художественный вкус.

The article deals with the problems of intonation as one of the main tasks in the context of education artistic performance culture pianist. In the historical and methodological aspects examines the nature and essence of expressive performance, stylistic aspects of piano music, art tools and techniques of intonation, the interaction of visual images and pianistic skill artist in his motor-technical sense. Consideration of this issue due to the need of a deeper application of the concept of intonation. The article deals a wide range of expressive means piano as an instrument multifaceted, polyphonic and harmonic, overtone pedal. Pianist should be aware of the piano texture in both the horizontal and vertical. The specifics of such an instrument as the piano requires an integrated approach in the study of piano intonation. The specifics of such an instrument as the piano requires an integrated approach in the study of piano intonation.

Keywords: piano intoning, experience auditory perception, musical flair, artistic taste.

Постановка проблеми. Задум статті виник у зв'язку з тим, що довгий час поняття інтонування пов'язувалось серед піаністів лише з виконанням мелодії. Пояснювалось це прямими аналогіями зі співом, виконавством на струнно-смічкових та духових інструментах. В першій половині ХІХ століття внаслідок інтенсивного процесу вдосконалення конструкції та механіко-акустичних властивостей фортепіано утверджується нове піаністичне мислення. В світ виходить велика кількість методичної літератури, створеної видатними представниками європейських піаністичних шкіл. Серед них найвидатнішими є фортепіанні методи М.Клементі, Й.Гуммеля, Ф.Калькбрєннера, К.Черні та деякі інші. Саме в них відбувається відбір інтонаційних норм фортепіанно-виконавського мистецтва. Автори цих підручників, визначаючи такі основні компоненти виразної репрезентації музичного змісту, як темп і характер руху, туше, артикуляція, динаміка і т. п., відзначали, що справжня виразність виконання, крім знання і дотримання правил, вимагає ще і багато іншого: музичного чуття, художнього смаку, досвіду слухового сприйняття. До поєднання думки і почуття закликав, як ми знаємо, ще Ф.Е.Бах. У ХХ столітті особливостям фортепіанного інтонування присвячують свої

роздуми такі видатні піаністи, як Г.Нейгауз, К.Ігумнов, С.Фейнберг, Г.Коган та інші.

Метою даного дослідження є висвітлення здобутків сучасної методичної думки щодо фортепіанного інтонування, яка значно розширює рамки визначення цього поняття і пропонує комплексний підхід до вивчення проблеми.

Справді, мелодія є основним виразовим засобом в музиці і втілює головні риси музичного образу і почуття. (Саме тому у всіх народів національні мотиви виникли раніше, ніж гармонія). Проте сама специфіка фортепіано, як інструмента багатозвучного, поліфонно-гармонічного, педально-обертонового, вимагає іншого підходу до вивчення інтонування і визнання того, що у вивченні природи інтонування не менше уваги заслуговують всі складові музично-виконавського процесу: мелодія, ритм, темп, гармонія, тембральне забарвлення, виразове значення артикуляції та педалізації, особливості фактури та форми, стильові ознаки, характер твору, а також піаністична майстерність виконавця, без якої всі зазначені фактори не зможуть бути реалізованими.

Виклад основного матеріалу. Найбільш повно висвітленою у методичній літературі є проблема **фортепіанно-мелодичного інтонування**. Коротко сформулювати її можна так: інтонування – це розкриття образного змісту за допомогою виявлення логіки розвитку мелодії, яка полягає в розумінні мотивно-фразувальної структури мелодії, підкресленні опорних тонів, ладових тяжінь, альтерацій за допомогою динаміки та агогіки; відчуття дихання в паузах і цезурах; усвідомлення в русі мелодії фаз її підйомів і спадів.

Однією з головних умов цілісного розгортання мелодії є виховання вміння горизонтально мислити. Горизонтальне чуття мелодії сприяє безперервності та зв'язності виконання. Воно полягає у вмінні виявляти опорні інтонації, звороти, а також окремі звуки, які видатний піаніст К.Ігумнов називав «інтонаційними точками». Певна проблема інтонування полягає у пунктирності фортепіанного звуковедення, пов'язаного із затуханням звуків. Вирішити її допоможе уявлення піаніста, що він володіє довгим звуком, подібно скрипалю або вокалісту. Ще однією проблемою є неможливість виправити вже взятий звук. Ця властивість фортепіанного звуку вимагає мобілізації внутрішнього слуху і ретельної підготовки в уяві кожного подальшого звуку, мотиву, фрази.

Існує правило, що ступінь сили кожного звуку прямо пропорційний його довжині, і короткі звуки виконуються слабше, а довгі сильніше. Проте часто саме в групі коротких звуків після довгого звуку відбувається наростання мелодичної енергії і підсилення їх звучання. Все залежить від логіки розвитку фрази в цілому. Теорію прямої залежності сили звуку на фортепіано від його тривалості заперечує С.Фейнберг. Він вважає, що сильніший удар супроводжується і швидшим затуханням звуку, тому

динамічне підкреслювання довгих звуків не сприяє плавності мелодичної лінії. Навпаки, звук, взятий тихо і м'яко і підтриманий гармонією, на слух сприймається як виразно продовжений. Як би це не суперечило законам акустики, слух вловлює його довше, ніж форсований [6, с. 123].

Кілька слів про *мелізми* як елемент мелодії. Завжди було і є багато суперечок щодо виконання *орнаментики*, особливо в музиці XVIII століття. Нерідко зустрічались намагання вивести тверді непорушні правила, обов'язкові для всіх видів мелізмів. На щастя, ми маємо можливість почути виконання різноманітних мелізмів в живому звучанні, саме так, як їх уявляв собі Й.Гайдн. До нашого часу в музеї Відня зберігся «годинник з флейтами». Це мініатюрний механічний орган, який має 17–29 маленьких дерев'яних трубочок з нижнім високим флейтовим регістром. Такі органчики були у XVIII столітті улюбленою музичною іграшкою, для якої писали музику і В.Моцарт, і Л.Бетховен. Й.Гайдн створив для такого годинника ряд різноманітних п'єс. Для нас важливо, що Й.Гайдн слухав ці записи, і, без сумніву, їх схвалив. Вивчаючи ці записи, можна зробити важливі висновки. Їх значення тим більше, що вони базуються не на більш або менш достовірних гіпотезах, а на звучанні самої музики. Виявилась певна свобода вибору в тому, з якого звуку починати трель: головного чи верхнього, неперекреслені форшлагви виконуються то як довгі, то як короткі, групи форшлаггових нот виконуються то на сильному часі, то за рахунок попередньої тривалості. Отже, виконання орнаментики у Й.Гайдна не підпорядковувалось суворій шкільній схемі, а впливало з конкретних особливостей кожного конкретного епізоду (його характеру, руху мелодії, темпу тощо). Найкраще правило: якщо в розшифровці мелізмів наука суперечить красі, без вагань ставайте на бік краси. В музиці романтиків необхідно відштовхуватись від індивідуального стилю композитора. Наприклад, у Ф.Шопена нормою виконання мелізмів є субстракція, або віднімання від основного тону, що впливає з традиції італійського співу. Це вимагає нешвидкого темпу і плавного виконання прикрас. У швидкому темпі – зовсім інші норми. У Ф.Ліста, навпаки, форшлагви виконуються переважно антициповано, тобто, як затакт, і стають засобом акцентування, що зумовлено народною манерою вербункош. В сучасній музиці всі форшлагви виконуються антициповано.

Відносно темпу різноманітних п'єс цікаво відзначити, що *Allegro* у XVIII ст. зазвичай виконувалось вдвічі швидше від *Andante*, одна четввертна нота в *Allegro* дорівнювала одній восьмій в *Andante*.

Часто чуємо вираз «гарний звук». Іноді красивий звук в романтичному розумінні слова (солодкий, сентиментальний) буває недоречним. Нерозуміння змісту, одягнене в красиву форму («красивий» звук, витончена техніка тощо), – це погано: замість запитання чуємо відповідь, замість ствердження – заперечення, початок однієї думки перетворюється в безсенсовне закінчення попередньої. Розуміння, втілене в некрасивій формі

теж погано. Завдання педагога – запровадити ієрархію: спочатку розум, що само по собі красиво, а потім краса.

У величезній мірі специфіка фортепіанного інтонування визначається багатоплановістю фактури. Піаніст, на відміну від вокалістів та виконавців на духових та струнно-смичкових інструментах, усвідомлює звукову палітру не тільки в горизонтальній, а й у вертикальній площині. Як же уявляють собі досягнення багатоплановості звучання музиканти?

Фелікс Блуменфельд розглядав фортепіанний текст як партитуру, виконану настільки ясно і рельєфно, щоб слухач зрозумів, що в ній головне, а що другорядне, де в ній головні герої, а де персонажі другого плану. Неможливо слухати піаніста, у якого всі елементи фактури злипаються у безбарвну і аморфну звукову масу. Уникнути такого виконання вдасться виконавцям, які вміло володіють різноплановими динамікою, ритмом, артикуляцією, цезурами.

К.Ігумнов порівнював звуко-просторову перспективу з живописною. «Необхідно, – говорив він, – щоб головні елементи були випуклими, рельєфними, освітлені світлом, а другорядні знаходились в тіні або в напівтіні» [3, с. 171].

Можна визначити кілька умов виразного інтонування фортепіанної фактури. Перше: динамічні співвідношення між голосами і пластами фактури (сюди можна віднести і динаміко-темброві ефекти педалі). Особливе місце належить басовому плану фактури – головному джерелу обертової енергії.

Друге: розуміння темброво-гармонічного потенціалу фону, який надає мелодії логічно-сміслових гармонічних та ритмічних імпульсів, активізує її. Павло Чистяков (1832–1919), учнями якого були Васнецов, Врубель, Рєпін, Серов, Суріков, сказав якось своєму учневі: «Якщо тобі потрібно намалювати око, ти дивись на вухо» [3, с. 175]. На перший погляд парадокс. Проте неможливо вловити головне, коли те, що його оточує, не допомагає, не гармує, а навпаки, заважає. Якщо ліва рука грає гірше, ніж права, вона зазвичай псує і художньо, і технічно все виконання. Важкою буває не моторна, а саме інтонаційна сторона техніки в усіх її проявах – тембровому, динамічному, артикуляційному. Партитурне мислення – неодмінна умова інтонування фортепіанної фактури.

Надзвичайно образно про завдання партитурного інтонування трьохпланової гомофонно-гармонічної фактури романтичного типу – мелодія, бас, гармонічне заповнення в середньому регістрі писав Генріх Нейгауз: «Межа звучання (нижня і верхня) для музики те саме, що рама для картини. Найменша неточність – і музичний твір перетворюється або у «вершника без голови», якщо мелодія і бас поглинають мелодію, або в «безногого каліку», якщо бас занадто слабкий, або в пузату потвору, коли гармонія пожирає і бас, і мелодію» [4, с. 71].

Що стосується *динамічного аспекту* культури інтонування, то шукати міру форте і піано треба не в силі звуку, а в рельєфності головного по відношенню до всього іншого. Іноді зворушлива нота в шопенівській мелодії дасть слухачеві більше, ніж найбільш повнозвучне виспівування усієї мелодії. А динамічна градація в шопенівській музиці відома. Його *mf* дорівнює сучасному. У В.Моцарта майже завжди контрасти динаміки – це контрасти інтонацій в діалозі сильного з слабим, владного з покірним, мужності з жіночістю. Згадаємо, для прикладу, початок Сонати №7 До мажор. Піаніст повинен володіти мистецтвом перевтілення, тоді замість монотонних монологів в його грі виникне живий діалог.

Ритм, на відміну від інших важливих елементів музичної мови – гармонії, мелодики, – належить не тільки музиці, але й іншим видам мистецтва: поезії, танцю, в синтез з якими вона постійно вступала і вступає, існуючи як самостійний рід мистецтва. Роль ритма неоднакова в різних національних культурах. В культурах Латинської Америки ритм виходить на перший план, в слов'янській музиці його безпосередня виразність нерідко поглинається виразністю чистого мелосу.

Незважаючи на спільну природу з ритмом в поезії і танці, ритм в музиці має свою специфіку, яка виявляється у взаємозв'язку інтонацій, мелодичних підйомів і спадів, акцентних напружень і розрядок, у співвідношенні гармоній, тембрів, компонентів фактури, в логіці мотивно-тематичного синтаксису, в русі і архітектоніці форми.

Деякі спостереження з педагогічної практики відносно *ритму*: часто або ритм ворогує з інтонацією, або інтонація утискає ритм. Треба зрозуміти, що в тому чи іншому випадку кожен з них повинен чимось поступитися. В музиці токатно-моторного плану або танцювальній на першому плані очевидно виступає ритм. В фортепіанному бельканто Ф.Шопена, для прикладу, не обійтись без неповторного шопенівського *rubato*. Отже, музичний ритм не знаходиться в площині одного лише часового параметра, а здійснює свою функцію за умови підключення і інших параметрів музики.

Проблеми ритміки тісно пов'язані з особливостями *артикуляції*. Торкнемось історичних, або стильових закономірностей фортепіанної артикуляції. Зрозуміло, що історичну зміну артикуляційних принципів не слід сприймати прямолінійно, що кожна епоха використовувала все різноманіття виразових можливостей артикуляції. Мова йде про принцип, який становить основу артикуляційної естетики того чи іншого стилю. В клавірному виконавстві епохи барокко домінуючою сферою артикуляції було *non legato*, а раннього віденського класицизму – *стаккатність*. Артикуляція романтизму характеризується переважно принципом зв'язної гри. Та це зовсім не означає необхідності збіднення артикуляційної палітри виконавця і зведення її до якогось одного прийому. Навпаки, таке розуміння повинно сприяти різноманітному використанню одного й того ж

штриха при інтерпретації музики різних історичних періодів й художніх напрямків. Так, в барочному legato завжди відчувається елемент опуклості кожного звуку, в пасажах В.Моцарта, заграних *legatissimo*, зберігається артикуляційна чіткість ритмічного пульсу, в стаккато – наспівність тону. Отже, еволюція артикуляційної символіки проявилась в двох напрямках: 1) як наслідування інструментальних штрихів; 2) наслідування вокального вимовляння.

Не можна не вказати і на жанрові джерела артикуляційних перетворень. Якщо для клавірного мистецтва барокко характерне тяжіння до танцювального жанру з притаманною йому акцентованою метричністю й чіткістю мелодичного малюнка, то для романтизму, навпаки, типовим є стремління до пісенного жанру, характерною особливістю якого є плавність і злиття звукових переходів. Описана закономірність може бути розглянута також як інструментальний та вокальний принципи артикулювання.

Ліги В.Моцарта і Л.Бетховена найчастіше не є символами акустичного legato, а означають мотиви, виконані на одному штриху смичка. Вони завжди впливають з першої ноти, добутої атакою смичка. Зміна гармонії, дисонуюча нота, протиставлення регістровки чи інструментовки завжди потребують нової атаки, нової ліги. Або порівняємо зависаючі затакти у В.Моцарта і Л.Бетховена з наступним підкресленням сильної долі з «впливаючими» в наступний такт секстами в ноктюрнах *Es-dur* і *E-dur* Ф.Шопена. У Ф.Шопена часто закінчення одного мотива є початком наступного, що не властиве класичній музиці. Для Л.Бетховена і В.Моцарта більш властивий хорей – початок на сильній долі, особливо в повільних частинах.

Невід'ємним елементом проблеми фортепіанного інтонування є *педалізація*. Ударність звуковидобуття, відсутність справжнього legato здобули роялю славу сухості і бездушності. Якби не існувало правої педалі, така слава була би заслуженою. Праву педаль справедливо називають душею рояля. Педалізація, як і весь виконавський процес в цілому, опирається на художні принципи, на об'єктивну основу, але і тут піаніст проявляє свою індивідуальність, свій смак, свій темперамент. Для тонкого управління педаллю необхідне тонке розуміння музики, тонке знання інструменту, і, звичайно, тонкий слух.

Культура інтонування нерозривно пов'язана з *культурою рухів*. Техніка рухів піаніста завжди пов'язана з розвитком як фізичних (м'язевих) рухів, так і психічних (вольових) властивостей. Крім того, необхідними є ще й такі компоненти музичного розвитку, як яскравість образних уявлень, глибина переживань, відчуття живого пульсу, горизонтального руху музики, а також слуховий розвиток. Відсутність цих якостей буває причиною не тільки блідого звукового образу, але й технічної обмеженості, метричності, «кострубатості». Рухова в'ялість, неточність попадання,

розпливчастість, незібраність пояснюються повільною реакцією, недостатньою концентрацією уваги, загальмованими рефлексами.

Одним з найважливіших засобів виразного інтонування є увага до моменту звуковидобуття або динаміко-тембрових особливостей *туше*. Пластику рухів піаніста можна образно порівняти із взаємодією плавця і води: плавець то плавно рухається по поверхні води, то спирається на саме дно, видиме під водною гладдю, то лине під водним дзеркалом, то як би ширяє над ним. Чудо полягає в тому, щоб клавіша під пальцями набула пружності маси води. Швидкі пасажі варто навіть не проспівувати, а «промовляти». Коли зрозуміти і полюбити всі мелодичні звороти пасажу або швидкої фактури, стає якось шкода пробігати їх. Швидкий шопенівський пасаж містить інтонаційно-тематичного матеріалу на кілька ноктюрнів.

Ми часто говоримо про свободу рук, розуміючи, що цей вислів умовний. Виконання музики вимагає наелектризованості, отже, напруження неминуче. Виконавець повинен вміти переносити напруження в найбільш вигідні для музики і рук місця. В складному комплексі рухів, що супроводжують гру будь-якого інструменталіста, частина рухів спрямована на безпосередню (раціональну) мету: реалізацію потрібного звучання; інша частина виражає настрій виконавця, його відношення до музичного твору, вольове напруження і сенс інтерпретаційного задуму. Цю сторону рухового процесу слід віднести до явної або прихованої пластики, що супроводжує процес інтонування.

Неможливо не згадати про раціональність і доцільність аплікатурних принципів. Ще Ф.Куперен в своєму трактаті «Мистецтво гри на клавесині» писав, що одна і та сама мелодія, один і той самий пасаж, навіть одна нота, в залежності від аплікатури, справляє на слух різний ефект. І що він, не дивлячись на виконавця, розрізняє, якими пальцями той виконує той чи інший музичний зворот [2, с. 15]. Згадаємо про рекомендації Л.Бетховена виконувати баси в деяких творах одночасно 3-м і 4-м пальцями. Або аплікатурні принципи Ф.Шопена: використання індивідуальних особливостей пальців для досягнення звуку потрібної якості, прийоми перекладання пальців. За жартівливим висловом музикантів, руки піаніста мають 6 пальців: 1-2-3 та 3-4-5. Перші три важкі, але вільні, другі три легкі, але скуті. Щоби досягнути вирівняного звучання, слід важкими пальцями торкатися клавіш легше, легкими – щільніше.

Виявлення і розвиток інтонаційного мислення неможливі поза *формою твору*. Є два шляхи осягнення форми: *динаміко-процесуальний*, серед прихильників якого можна назвати Римана, Бюлова, Лешетицького, та *композиційно-конструктивний*, прихильником якого був Ф.Бузоні. В першому випадку ведучим фактором становлення форми є індуктивний розвиток думки, коли елементи, що інтонуються, узагальнюються і об'єднуються у великі епізоди аж до композиції в цілому. В другому –

дедуктивний рух думки від загального до деталей. Якщо індуктивне осягнення форми веде виконавця шляхом послідовного поєднання-складання малих одиниць твору, поступового і послідовного накопичення нових елементів, їх зв'язків, в результаті якого свідомість виходить на більш високий рівень узагальнення, то Ф.Бузоні підходить до справи з іншого боку. Вирішення питань композиції він буде на великомасштабних просторово-архітектонічних уявленнях, на принципах симетрії, пошуках пропорцій. Звідси його тяжіння до архітектурних аналогій, схем та креслень. В цьому другому випадку спочатку відбувається осягнення форми у великому масштабі з подальшим обов'язковим аргументованим заповненням виразовими деталями. Перший тип вивчення формоутворення асоціюється з літературними жанрами, з їх логічно-послідовним розгортанням у часі; другий опирається на зорові, просторові асоціації, коли ми спочатку бачимо ціле, як в архітектурі або в образотворчому мистецтві, а потім починаємо вловлювати і розглядати деталі. Вибір способу вивчення та осягнення форми залежить від рівня розвитку виконавця.

Заслуговує на увагу цитата з книги Н.Перельмана «В класі рояля»: «Мистецтво інтонації треба тренувати так само, як мистецтво стрибків, октав, трелі тощо. Мрію про збірник етюдів з такими назвами: №1 – етюд-запитання, №2 – етюд здивування, №3 – етюд смутку. І так 2 зошити етюдів, які б могли розпалити інтонаційну уяву піаніста» [5, с. 19].

Розглядаючи проблеми виховання культури інтонування, неможливо не торкнутися *музично-просвітницького аспекту виховання музиканта* і не згадати «Домашні і життєві правила для музикантів» Роберта Шумана, викладених у вигляді афоризмів. Основу навчання Р.Шуман вбачає в набутті глибоких і різносторонніх знань. Він рекомендує поступово знайомитись з усіма значними творами видатних композиторів, не пропускати нагоди послухати хорошу оперу, хор, оркестр, дає поради співати в хорі (особливо в середніх голосах), грати в ансамблі і акомпанувати, закликає уважно слухати народні пісні. Саме вокальна музика є школою розуміння мистецтва фразування.

З вище поданого матеріалу випливають наступні **висновки**. Фортепіанна інтонація – це складний комплекс засобів та прийомів виконавської виразності. Для створення бажаної звукової картини піаністові необхідна взаємодія артикуляційних, динаміко-тембрових, ритмічних виразових засобів, педалізація, володіння туше, виявлення конструктивних аспектів форми та розуміння просторово-часових закономірностей організації композиції. Сюди ж треба підключити і образно-асоціативний фактор. «Мистецтво піанізма, – писав Б.Асаф'єв – є однією з найвищих інтелектуальних культур інтонаційно-тембрового виконання і вимагає надзвичайно тонкої слухової уваги» [1, с. 363]. Інтонація – це специфічна форма мислення людини про оточуючу його дійсність, про себе самого, про навколишній творчий світ. Саме тріада:

образ-думка-почуття – є єдиним, внутрішньо неподільним змістовним комплексом інтонації.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б.Асафьев. – Ленинград: Музыка, 1971. – 56 с.
2. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Ф.Куперен. – Москва: Музыка, 1973. – 232 с.
3. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование / А.Малинковская. – Москва: Музыка, 1991. – 78 с.
4. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Нейгауз. – Москва: Музыка, 1988. – 136 с.
5. Перельман Н. В классе рояля / Н.Перельман. – Ленинград: Музыка, 1986. – 78 с.
6. Фейнберг С. Пианизм как искусство / С.Фейнберг. – Москва: Музыка, 1969. – 78 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Сидорець Тетяна Володимирівна – асистент кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.

Коло наукових інтересів: проблеми фортепіанної педагогіки.

УДК 37. 091. 3: 787.61

РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ СТУДЕНТІВ-ГІТАРИСТІВ ЧЕРЕЗ ІМПРОВІЗАЦІЮ ПІД ЧАС РОБОТИ НАД МУЗИЧНИМ ТВОРОМ

Сергій СМЕТАНА (Кіровоград, Україна)

У статті розглядається питання розвитку творчої активності студентів-гітаристів. Надається обґрунтування того, що одним з ефективних засобів розвитку творчої активності студентів-гітаристів є високий рівень засвоєння прийомів імпровізації на заняттях з основного музичного інструменту. Наголошується, що розвиток творчого потенціалу в процесі музично-творчої діяльності студентів буде ефективним за умов здійснення педагогічного керівництва.

Ключові слова: імпровізація, творча активність, виконавська інтерпретація, майбутній вчитель музики.

В статье рассматривается вопрос развития творческой активности студентов-гитаристов. Предоставляется обоснование того, что одним из эффективных средств развития творческой активности студентов-гитаристов является высокий уровень усвоения приемов импровизации на занятиях основного музыкального инструмента. Отмечается, что развитие творческого потенциала в процессе музыкально-творческой деятельности студентов будет эффективным в условиях осуществления педагогического руководства.