

методика музичного виховання; художня культура; педагогічна практика.

Міждисциплінарна інтеграція забезпечує таку єдність цілей, функцій змістових і структурних елементів предметів, яка, будучи реалізованою у навчально-виховному процесі, сприяє узагальненню, систематизації та міцності знань, виробленню узагальнених умінь і, в кінцевому підсумку, – формуванню готовності до здійснення багатоаспектної професійної діяльності.

За своєю сутністю дана категорія має поліфункціональну комплексну педагогічну природу, а це означає, що встановлення міжпредметних зв'язків приводить до якісних змін не тільки у змісті навчання, але й у системі методів і організаційних форм. У результаті формування знань на міжпредметній основі підвищується їх світоглядне значення, зростає пізнавальний потенціал студентів, об'єктивно розширюються можливості реалізації розвивальних, освітніх і виховних функцій навчання.

Зауважимо, що міжпредметні зв'язки виражають найбільш загальні і важливі напрями взаємозв'язків науки і мистецтва, теорії і практики, відображених у змісті педагогічної освіти. Тому їх можна розглядати як дидактичну умову забезпечення системності змісту освіти, викладу навчального матеріалу, створення комплексних проектів та організації пізнавального процесу. На жаль, освітня галузь «Мистецтво» в педагогічних вузах ще не стала цілісною інтегративною системою. Така ситуація потребує розробки механізмів єднання музики, образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, хореографії, літератури, театру, кіно, а також їх інтегрування з іншими освітніми галузями, зокрема з суспільними науками.

**Висновки.** Отже, однією з умов оптимізації процесу вокально-хорової підготовки майбутнього вчителя музики є застосування інтегративного підходу. Інтеграція забезпечує таку єдність цілей, функцій змістових і структурних елементів предметів, яка сприяє узагальненню, систематизації та міцності знань, виробленню системи узагальнених умінь і формуванню готовності до здійснення багатоаспектної професійної діяльності.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гончаренко О. Культурологія і проблеми інтегрованого навчання учнів / О. Гончаренко // Педагогіка і психологія професійної освіти // Педагогіка і психологія професійної освіти – 1999. – № 2. – С. 66–70.
2. Сова М. О. Інтеграція художньо-культурологічних знань у системі професійної підготовки вчителя гуманітарних дисциплін: дис. ... д-ра пед. наук, 13.00.04 / Сова Маргарита Олександрівна. – К., 2005. – 526 с.
3. Соколова О. В. Методичні основи інтеграції мистецьких знань у підготовці майбутніх учителів музики і художньої культури: дис. ... канд. пед. наук, 13.00.02 / Соколова Ольга Валеріївна. – К., 2004. – 207 с.
4. Талызина Н. Ф. Формирование познавательной деятельности младших школьников / Н. Ф. Талызина. – М.: «Просвещение», 1998. – 174 с.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Назаренко Марина Павлівна** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри вокально-хорових дисциплін і методики музичного виховання Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Коло наукових інтересів:* професійна підготовка майбутнього педагога-музиканта.

УДК 37. 147: 37011. 3-051: 78

### ПЕДАЛІЗАЦІЯ В РОБОТІ НАД ТВОРАМИ У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

**Ольга НЕГРЕБЕЦЬКА (Кіровоград)**

**Постановка проблеми.** Педальізація грає надзвичайно важливу роль в мистецтві піаніста. Музикант, який не має здібності чисто, витончено та різнофарбно педальізувати, ніколи не зможе донести до слухача твори, які виконує, тому що вся фортепіанна література потребує розумного та різноманітного використання педальей. Вміння педальізувати – один з компонентів художнього мислення музиканта-виконавця, тому навчання

педальізації абсолютно невід'ємна частина виховання музичного мислення і повинно бути складовою частиною всього педагогічного процесу і тому повинно знаходитись в полі зору педагога. Нажаль, студенти часто використовують педаль формально, користуючись тільки вказівками педагога, не намагаючись вслухатися в музичну тканину і зрозуміти функцію педальей в кожному окремому творі, без врахування важливості ролі слуха.

Ця проблема – одна з найскладніших в фортепіанній педагогіці, тому фортепіанна методика не може обійти питання педалізації. У вмінні користуватися педаллю проявляється творча уява та яскравість образних малюнків, глибина розуміння музики та відчуття стилю.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Нині досліджено цю проблему з різних боків, під різним кутом зору у галузі висвітлення особливості формування музично-виконавських знань, умінь та навичок у процесі інтеграції дисциплін інструментального циклу (Г. Г. Нейгауз, Н. Перельман, Г. Коган, Я. Мильштейн, Н. Голубовська, А. Алексєєв, А. А. Шмидт-Шкловська, С. Е. Фейенберг, Л. А. Барен-бойм, В. Конен, Ф. Бузони) та ін. Водночас, аналіз літератури з проблеми дослідження, а також масової педагогічної практики свідчить, що, незважаючи на численні пошуки в напрямі інтеграції освіти, поза увагою дослідників залишилися важливі питання інтеграції музично-виконавських знань, умінь та навичок у процесі фахової підготовки майбутніх учителів музики.

**Мета статті** – визначити понятійний апарат педалі піаніно та вміння педалізації, ролі педагогічних задач у формуванні музично-виконавських знань, умінь та навичок педалізації майбутнього учителя музики.

**Виклад основного матеріалу.** У процесі пошуку очевидною стала потреба у повному синтезі теоретичного матеріалу та практичної роботи студентів на заняттях з «Основного музичного інструменту фортепіано». Отже, є всі реальні підстави для того, щоб вважати педагогічну задачу основним інтегративним чинником у процесі інтеграції дисциплін інструментального циклу, це навчальне завдання, яке передбачає пошук нових знань, умінь та відточення навичок при грі на інструменті.

Права педаль – один з найсильніших засобів музичної виразності. В чому ж відображається її вплив? Педаль подовжує звук та надає йому велику міць; вона безкінечно збагачує фортепіанний звук і надає можливість добитися тембрового різнобарв'я, різноманітних динамічних змін. Якщо твори клавесиністів – Скарлатті, Рамо, Люлі, Куперена, навіть Моцарта та Гайдна, які писали вже для раннього фортепіано, могли якось прозвучати на роялі без використання правої педалі, то виконання творів Листа, Рахманінова, Скрябіна та багатьох інших композиторів без педалі зовсім неможливо. У піаніста, насамперед, «не вистачить рук», для того щоб утримати всі голоси фактури, до того ж без педалі їх музика втратить свої фарби, втратить свою художню виразність і свій

колерит. Це стосується і творів Глінки, Чайковського, Шопена, якщо їх виконувати без правої педалі. А Дебюссі, Равель? Їх твори втрачать не тільки красу, але й зміст, якщо піаніст при виконанні не буде користуватися педалями, або стане використовувати педалі невміло [5; 7].

Розглянемо коротко історію самої педалі. Назва «педаль» походить від латинського слова «педаліз» – для ніг. Тому педалями називають лапки таких механізмів музичних інструментів, якими керують ноги [6; 3].

Педалі винайшли біля 1325 року у Німеччині. Вони являли собою збільшену у розмірах і відповідно скорочену по діапазону клавіатуру органа, яка була призначена для гри ногами. Ця педальна клавіатура не за своїм виглядом, ні за принципом своєї дії нічим не була схожа на сучасну педаль. Однак вона дозволяла утримувати ногами довгі звуки, які були нажаті на цій клавіатурі, даючи рукам більші можливості для виконання інших голосів на цих витриманих басових звуках.

Такі можливості педальної клавіатури сприяли тому, що слово «педаль» поступово стали використовувати по змісту не тільки як «педальний механізм», але й для позначення витриманих акордів або окремих звуків (фермата, органний пункт і т. ін..) на фоні яких рухаються інші голоси. У струнних клавірних інструментів педальні механізми почали використовуватись значно пізніше – біля середини XVIII ст.

Існували клавікорди з педальною клавіатурою. Педалі у клавесинів і клавікордів, так само, як і у органа, не мали нічого спільного з педалями у фортепіано. Про існування у клавесинів і клавікордів механізму, який по своїй дії нагадували праву педаль, не було і мови. Слабкий, мало тривалий звук цих інструментів повністю виключав необхідність використання демпферів, а разом з ними і відповідного педального механізму.

Педальні механізми у фортепіано пройшли доволі складний шлях розвитку. Цікавим є той факт, що механізм лівої педалі з'явився на півсторіччя раніше правої, хоча роль і значення правої педалі в сучасному фортепіанному мистецтві набагато вище правої.

У 1725 році Бартоломео Кристофорі створив засіб, який зрушував механіку фортепіано в бік та робив його звук слабше та м'якше. Треба відмітити, що у перших фортепіано з їх слабким і коротким звуком це відтворення тихого клавесинного або клавікордового звучання за допомогою механізму, який створив Кристофорі, було доцільно в художньому відношенні.

З часом звук фортепіано ставав більш сильним і довгим. Це призвело до необхідності використання системи глушителей – демпферів, а разом з ними і механізму, який би управляв демпферами. Тому права педаль була створена лише тоді, коли звук фортепіано досяг достатньої сили та наповнення.

Вперше сучасні демпферна та педальна системи були використані в Англії та увійшли у використання біля 1770 року. Творцем правої педалі вважають англійця Адама Бейера (1781 рік). А обидві педалі у вигляді, близькому до сучасного, ввів Джон Бродвуд у 1783 році.

Педаль-состенуто в її закінченому варіанті з'явилась у 1874 році. Вона була винайдена Альбертом Стейнвеем. Хоча виток її – у органій клаватуриобразній педалі. І пізніше майстри фортепіано-будування продовжували шукати механізм, який дозволяв би утримувати один або декілька звуків. Існує також педаль-состенуто Ербара з Відня, яку деякі вважають більш досконалою, ніж педаль Стейнвее.

Створення педалі було самим цікавим покращенням фортепіано. Майстри, які вигадали педаль тільки для затримки звуку, для його подовження після того, як клавіша відпущена, гадки не мали, яке звукове багатство та таїна закладені в цьому присторі.

Художнє використання педалі – багатогранне мистецтво, яке потрібно постійно покращувати, як і всю фортепіанну техніку. Навіть в початкових елементах використання педалі сховані нічим не замінні можливості підвищити якість виконання – змусити звук подовжуватися, отримувати нові фарби та відтінки звучання, надати грі живого подиху.

Педаль береться носком ноги, тому ногу тримаємо на закругленні педалі. Нога має опору на п'яту. Треба спокійно тримати ногу на педалі, не напружуючи її, тому що у кожній педалі є люфт (момент недії педалі). Саме завдяки люфту ми можемо спокійно тримати ногу на педалі протягом всього твору.

Існує три види педалізації: пряма, педаль з запізненням, та попередня педаль. Пряма педаль використовується одночасно зі звуком, а педаль з запізненням береться після того, як звук вже взятий, нібито накриває звук. Попередня педаль відкриває всі демпфера до нажаття нот і впливає їх міцному та яскравому звучанню. Також педальна техніка збагачена більш складними прийомами не повного нажиму (напівпедаль), неповного зняття педалі, педального тремоло і т.і. Напівпедаль, неповна педаль та тремольюча педаль – доволі складні прийоми педалізації.

Робота над педалізацією – виховання слуху. Опрацювання музичного твору, насамперед кантиленного складу, являє собою цільний процес, хоча умовно його можна

поділити на три основних моменти: робота над мелодією, робота над супроводом, робота над педалізацією.

В нотах неможливо передати глибину нажаття педалі. Тому в процесі навчання треба вміло суміщати раціональне та інтуїтивне використання педалі. Точна фіксація педалі в тексті є необхідною тільки в окремих випадках, головним чином, коли зустрічаються нові прийоми.

В нотах ми знаходимо часто педаль, яка проставлена автором. До відредактованої педалі треба відноситись обережно, тому що часто вона суб'єктивна. Вивчаючи педалізацію музичного твору, в першу чергу треба звертати увагу на риси стилю, мелодію, гармонію, голосоведення та характер фраз. Неможна педаллю затушовувати поліфонічну тканину твору або грані музичної побудови. До авторської педалі, яку проставив сам композитор треба відноситись з великою повагою, дотримуючись її обов'язково [3; 15].

Важко переоцінити значення правильної педалізації. Одночасно треба усвідомити, що неможна відмовлятися і від роботи без педалі. Гармонічний супровід, який звучить на педалі («Пісні без слів» Мендельсона, у «Ноктюрнах» Шюена, в «Слегії» Рахманінова та ін. творах), неодмінно потребує вдумливої роботи і без педалі. Мелодія з акордів в кульмінаційній будові у тієї ж «Слегії» неможлива без педального звучання, але руки повинні вміти брати ці акорди повнозвучно, компактно, з достатньою опорою; тут потрібна робота без педалі або хоча б перевірка звучання, яке не збагачене педаллю [5; 14].

Ліва педаль разом з правою дає нові темброві фарби. Вона, як і права, може грати формоорганізуючу роль. На сприйняття якості фортепіанного звуку впливає темброва забарвленість тона, яка залежить від зміни гучності звучання. Ліва педаль зменшує сумарну гучність і змушує резонувати вільну струну – робить тембр більш глухим і матовим, без блиску.

Загальновідомо, що ліву педаль слід використовувати для зміни тембру, а не за для маскування невміння грати красиво «піано» або «піаніссімо». Зазвичай ліва педаль використовується лише як більш або менш довго діючий «регістр». Між тим її можна давати і коротко, як один із засобів тонкої виразності.

Вміння педалізувати згідно стилю, характеру музичного твору, маючи знання і беручи до уваги певні акустичні закономірності і особливості, які виникають при використанні педальної системи фортепіано, інакше як мистецтвом назвати неможна. І для того щоб педалізація стала

дійсно мистецтвом, повинна бути зроблена колосальна педагогічна робота, починаючи з того часу, як дитина вперше сіла за інструмент.

Серед засобів виразності, якими володіє піаніст, найбільш специфічним є система фортепіанних педалей. Вона включає в себе праву (демпферну) педаль, ліву (зрушуючу) педаль та педаль-состенуто, яка дозволяє вибірково утримувати окремі звуки та співзвуччя. Разом ці педальні механізми впливають на характеристику звучання – його довжину, тембр та динаміку.

Однак, як показує педагогічна практика, невміння педалізувати нерідко є слабким місцем у грі навіть найбільш підготовлених студентів. Це відображається або в чрезмірному використанні педалі, або в напрочуд аскетичній педалізації. Результат в обох випадках – порушення звукового колориту твору, а інколи і порушення олгики розвитку музичної думки.

Обумовлена об'єктивними закономірностями, які пов'язані з її акустичними властивостями та особливостями самого музичного матеріалу, педалізація є невід'ємною частиною індивідуальної виконавської трактовки твору. Виховання культури та навичок педалізування потребує спеціальної, систематичної роботи.

З точки зору тієї ролі, яку педаль відіграє при виконанні фортепіанної музики, відрізняють її використання в колористичній, фактурно-необхідній та синтаксичних функціях [4, с. 5].

Коли головним змістом взяття педалі є її вплив на характер, забарвленість звуку, така педаль має назву колористичної. Функцію педалі збагачувати та змінювати колорит звучання можна вважати головною, оскільки вплив на темброву характеристику звучання має місце в усіх без виключення педальних вичвах. Однак на практиці, педаль з такою функцією ніколи не виступає в чистому вигляді: можна виявити наступні функції: артикулятивну, ритмодинамічну, а також оркестрово-інструментальну.

Вміле використання ножної та ручної (коли виконавець утримує звуки пальцями) педалі дає можливість зберегти гармонічний фон, уникнувши в той же час педального «бруду».

З точки зору техніки педалізації її прийоми рорізняють за основними ознаками:

- за часом натискання педалі: (відносно моменту взяття звуку): попередня, пряма та педаль з запізненням;

- за глибиною натискання: повна (глибока – до «дна») або неповна (напівпедаль, чверть педаль і т.п.), а також їх змішані форми, коли повна педаль переходить в неповну завдяки

ряду напівзмін (прийом «полупедалі»), або шляхом поступового зняття;

- за утриманням використання педалі (від моменту її взяття до повного зняття): довга (в тому числі безперервно піднімаєма при різній глибині нажаття педалі) та коротка педаль;

- за характером зняття: різке зняття педалі та плавне, поступове її зняття або ряд напівзмін ніби-то вібруючої педалі [4; 30].

Педаль має підлаштовуватись завданню втілення образного змісту в музичному творі.

Педалізація, без сумніву, це творчий акт. Руки піаніста безперервно живуть музикою, яку виконують, підкоряючи динамічні та ритмічні співвідношення художнього образу, який виконавець чує ментально. Так само і ноги, які керують педалями, одночасно з руками весь час приймають участь у народженні нового образу. Антон Рубінштейн говорив, що: «правильна педалізація – три чверті хорошої гри на фортепіано». Це вірно, тому що творчі знахідки на роялі доповнюють, варіюють, оживляють уяву [1, с. 54].

Рухи рук та ніг зливаються зі слуховим приказом, невід'ємні від нього. Уловити ці рухи до кінця неможливо, тому що невлітими і точні звукові співвідношення. Підглянути, уточнити навіть свою педалізацію, так само, як і рухи рук, неможливо. В якій саме момент взяти чи зняти педаль, як глибоко її натиснути, коли та на скільки змінювати глибину натискання – ці тонкощі неможна розрахувати, це потрібно відчувати та чути. Важливо виховувати свій слух, який керує рухами, вивчати ефекти різних прийомів, уважно вдивлятися в закладені в самій музиці можливості [3, с. 51].

**Висновки.** Дія майстерності педалізації повинна бути вихована, як і у всьому піаністичному комплексі, швидко та точна реакція слуху, рухів ніг на художню ціль. Для цього, насамперед, необхідна вища майстерність, яка полягає у створенні вірної та вражаючої художньої цілі.

## БІБЛІОГРАФІЯ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. – М.: Музыка, 1967 – ч.1. – 200 с.
2. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л.: Музыка, 1974. – 145 с.
3. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве: Избр. Высказывания // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М., 1962 – Вып.1. – 177 с.
4. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. – Л.: Музыка, 1985. – 74 с.
5. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 3-е изд. – М.: Музыка, 1967. – 97 с.
6. Шмидт-Шкловская А. А. О воспитании пианистических навыков. – Л.: Музыка, 1971. – 154 с.

7. Педализация как специфическое средство фортепианной выразительности. – Л.: Ленуприздата, 1990. – 128 с.

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**Негребецька Ольга Миколаївна** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри музично-теоретичних та інструментальних

дисциплін Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Коло наукових інтересів:* інструментально-виконавська підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва.

**УДК 371.113**

**ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ ТА ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ НА ПІВДНІ УКРАЇНИ (друга половина ХІХ століття)**

**Ольга ПУНГІНА (Кіровоград)**

**Постановка проблеми.** У другій половині ХІХ ст. на території Півдня України були створені передумови для формування художньої освіти регіону. Економічний та культурний прогрес в Україні у цей історичний період позитивно вплинув на формування національної культури й освіти, становлення та розвиток спеціальних художніх шкіл, підготовку в них творчих та педагогічних працівників. Однак специфіка регіонів визначала її особливості на місцях, цілі навчального процесу та виховні завдання, що мали різні шляхи впровадження та регіональну забарвленість.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Проблему зародження художньої освіти на Півдні України піднімали та досліджували свого часу Н. Яворська, Н. Молева, Є. Белютін та інші.

**Вклад основного матеріалу.** Розглядаючи особливості розвитку художньої освіти в Україні до першої половини ХІХ ст., зауважимо, що художні школи в прямому і сучасному нам розумінні цього слова фактично не існували. Підготовка художників не мала форми систематичних регулярних занять за спеціальними програмами і планами [4, с. 720]. Місцем навчання були майстерні окремих художників, де учень в процесі прямого навчання набував від майстра певних знань та навичок. Ці відомості мали переважно практичний характер. Було відсутнє всіляке узагальнення знань про мистецтво, перед художниками ще не виникало питання необхідності з'єднувати всі знання в єдину систему, порівнювати їх і аналізувати, тоді як художня педагогіка – це завжди творче осмислення законів мистецтва, його правил і методу та створення на основі цього узагальнення певної системи підготовки художника.

У другій половині ХІХ ст. в Україні активно формувалися демократичні тенденції,

а також відбувалося поживлення суспільного життя в контексті національної самосвідомості. Тому логічно, що саме в зазначений період в Україні виникла низка художніх шкіл (Одеса, Харків, Київ), зміст і складники навчання в яких формувалися на широких демократичних засадах та були національно закріплені. Південні школи майже з перших днів свого існування були пов'язані з Петербурзькою Імператорською Академією Художеств (ІАХ) та з передовими тогочасними художниками-педагогами, які надавали їм істотну підтримку в організації навчання, конкретизації цього змісту, підготовці митців. В ІАХ вперше в Російській Імперії почали професійно навчати образотворчого мистецтва художників.

На початку ХІХ ст. уже повністю сформувалася російська школа академічного малюнку, була вироблена чітка система художньої освіти й естетичного виховання молодих художників. Тільки ІАХ надавала своїм випускникам диплом з правом на викладацьку діяльність. У ній поступово формувалася нова методика викладання малювання, живопису, скульптури та архітектури. Петербурзька АХ стала науково-методичним центром художнього життя Імперії, а на початку ХІХ ст. російська академічна школа малюнку була найкращою в Європі. ІАХ була заснована у 1758 р. за ініціативи графа І. Шувалова [3, с. 70]. Пріоритет малюнку з натури ще з першої половини ХІХ ст. становив головну особливість навчання, називався «венеціанським» і був протиположним академічній системі викладання. О. Венеціанов вважав, що основою методу навчання малюнку має бути малювання з натури. Копіювання зразків на початковій стадії художник уважав навіть шкідливим. Митець, на думку О. Венеціанова, повинен постійно мати зв'язок з реальною дійсністю, на протиположну класично-академічній системі художнього виховання, що