

активізувати процес становлення і розвитку музичної освіченості сучасних школярів, насичити музично-виховну роботу з естетичного виховання новими формами, методами тощо.

Предметом подальшого наукового пошуку можуть стати: досвід організації позашкільної музично-виховної роботи; взаємодія музичних, культурно-просвітницьких товариств на ниві музично-естетичного виховання; особливості музичної освіти в умовах полікультурного середовища.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Сухомлинська О. В. Історико-педагогічний процес: нові підходи до загальних проблем / О.В. Сухомлинська. – К.: А.П.Н., 2003. – 68 с.
2. Poslușnicu M.Gr. Crestomația muzicală pentru Clasa II / M.Gr. Poslușnicu. – București: Cartea românească, 1922. – 80 p.
3. Poslușnicu M.Gr. Crestomația muzicală pentru elevii clasei a VII-a școalelor secundare de ambe sexe / M.Gr. Poslușnicu. – București: Cartea românească, fără an. – 88 p.
4. Poslușnicu M.Gr. Istoria muzicei contimporane și moderne la români (muzica bisericească, muzica cultă și poporană pentru clasa VII-a secundară de ambele sexe) / M.Gr. Poslușnicu. – București: Cartea românească, 1935. – 160 p.

5. Poslușnicu M.Gr. Istoria muzicei la români / M.Gr. Poslușnicu. – București: Cartea românească, 1928. – 632 p.

6. Poslușnicu M.Gr. Tratat muzical teoretico-practic crestomație muzicală și o anexă de îndrumare la dicteul muzical oral și scris pentru clasa III-a secundară de ambele sexe / M.Gr. Poslușnicu. – București: Cartea românească, 1935. – 104 p.

7. Programa analitică a învățământului primar. – București: Editura «Imprimeria statului», 1925. – 96 p.

8. Programa analitică a muzicii pentru școlile de copii mici și primare clasele I – IV. – București: Editura «Imprimeria centrală», 1937. – 16 p.

9. Vasiliu N.Gh. Carte de muzică pentru clasa I-a secundară / N.Gh. Vasiliu. – Cernăuți: Tipografia Mitropolitul Silivestru, 1935. – 54 p.

10. Voevidca A. Manual metodic pentru predarea cântului în școalele primare. Alcătuit după principiile cele mai noi ale pedagogiei muzicale. Ed. I-a / A.Voevidca. – București: Editura «Cartea românească», 1924. – 114 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Постевка Георгій Ілліч – асистент кафедри музики Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

Коло наукових інтересів: історія музичної освіти та виховання на Буковині, професійна підготовка майбутніх учителів мистецьких дисциплін, методика викладання естрадного співу у ВНЗ.

УДК 785:780.616.432]:378.4.02

РОМАНТИЧНА ФОРТЕПІАННА МІНІАТЮРА В КОНТЕКСТІ ПОШУКУ ШЛЯХІВ ІНТЕЛЕКТУАЛІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОГО ПРОЦЕСУ В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

Тетяна СИДОРЕЦЬ (Львів)

Постановка проблеми. Акцент на пізнавальну сторону уроку у виконавських класах, збільшення питомої ваги теоретичних знань, здобутих в рамках цього уроку, увага педагога до абстрактно-логічного, понятійного компоненту музичного мислення свого вихованця, використання міжпредметних зв'язків - необхідні умови розвитку студента в світлі сучасної гуманістичної парадигми мистецької освіти. Загальномузичний розвиток – місткий, багатограний, діалектично складний процес. Одна з найважливіших його сторін пов'язана з розвитком комплексу спеціальних здібностей. Проте розвиток учня-музиканта не зводиться лише до виявлення і кристалізації цих здібностей. Не менш суттєвими в плані загальномузичного розвитку є і ті метаморфози, внутрішні зміни, які відбуваються в сфері професійного мислення,

художньої свідомості студента, активізації його інтелектуального потенціалу.

Аналіз досліджень і публікацій. Про комплексний метод викладання писав Г. Г. Нейгауз: «він (викладач) повинен бути одночасно і істориком музики, і теоретиком, вчителем сольфеджіо, гармонії, поліфонії та гри на фортепіано» [6, с. 188]. За його думкою, вчитель повинен довести до свідомості студента не тільки зміст твору, не тільки захопити його поетичним образом, але й дати йому детальний аналіз форми, структури в цілому і деталях, гармонії, мелодії, поліфонії, фортепіанної фактури. Багато сторінок присвятив розгляду дидактичних засад формування та розвитку музичного мислення Г. М. Ципін. Серед європейських авторитетів слід згадати Г. Бюлова, Й. Гофмана, Ф. Бузоні, К. Мартінсена. Про актуальність проблеми інноваційних підходів до практичної

підготовки студентів мистецьких напрямків на сучасному етапі свідчать статті українських дослідників Т. Пляченко, А. Растригіної, Л. Гончаренко, К. Завалко, О. Ребрової, О. Щербініної, опубліковані в збірниках «Наукові записки», «Мистецька освіта в Україні» та ін.

Метою даної статті є спроба показати важливість використання принципу розвиваючого навчання, який вимагає використання різноманітної та місткої теоретичної (в широкому сенсі слова) інформації в ході занять музичним виконавством, інакше кажучи, інтелектуалізації цих занять. Цей принцип є необхідною умовою найбільш оптимального засвоєння і якнайглибшого розуміння музики у всіх її аспектах: елементах музичної мови, структурній побудові, засобах музичної виразності, принципах інтерпретації. Весь комплекс музично-теоретичних та виконавських предметів спрямований не тільки на засвоєння знань, а й на вирішення конкретних завдань, які стоять перед студентом в процесі фахової діяльності. Так, неможливо відчутти особливості фортепіанної мелодики Ф. Шуберта, Р. Шумана, Е. Гріга, не ознайомившись з їх піснями та романсами на заняттях з дисциплін «Концертмейстерський клас» та «Постановка голосу». Адже саме вокальна музика є школою розуміння логіки розвитку музичної думки, а отже і фразування. Зрозуміти новаторські риси фактурних прийомів або закономірностей гармонії допоможе вивчення хорових творів цих та інших композиторів на заняттях диригентсько-хорового циклу. Участь у роботі студентсько-камерного ансамблю розширює горизонти студента щодо інтерпретації та виконання симфонічної музики доби романтизму.

В даній статті розглянуто окремі моменти уроків фортепіанного виконавства, які є частиною глибокого навчально-освітнього та виховного процесу в класі фортепіано. Автор пропонує розглянути цей процес на різних етапах вивчення музики доби романтизму, зокрема романтичної фортепіанної мініатюри, яка є обов'язковим програмовим матеріалом в репертуарі студентів-піаністів.

Виклад основного матеріалу. Розвиток аналітичного мислення студента є невід'ємною складовою інтелектуалізації навчального процесу. Він повинен не тільки вміти зробити узагальнення щодо основоположних проявів романтизму як стилю в широкому трактуванні цього поняття - використання літератури та поезії як ідейних та образних джерел для створення музики, а отже виникнення програмної музики; визначення художнього методу романтизму, головна риса якого

полягає в підвищеній емоційній виразовості, перевазі почуття над розумом; тонка розробка лірико-психологічних образів, тяжіння до образної конкретики, деталізації; нове, відмінне від класицистичного, трактування теми героїки; розквіт національних шкіл; звернення до фольклору, казковості, фантастичного вимислу, – а і вміти розрізняти відмінні стильові особливості музики кожного конкретного композитора і навіть окремих творів одного і того самого автора.

Вивчаючи музику доби романтизму, студент повинен спиратися на глибоке розуміння витоків виникнення музичного романтизму як художнього напрямку. В літературі митці-романтики висловлювали своє відношення до сучасності у формі пристрасного протесту, який пронизує творчість видатних постатей XIX століття: Байрона, Гюго, Шеллі, Гейне; Гете і Шіллера, на тексти яких Шубертом написано більш, як 120 пісень; Х. Андерсена, Б. Бьорнсона, Г. Ібсена, яким Едвард Гріг присвятив свої «вокальні зошити» та багатьох інших письменників та поетів. Ознайомлення з літературними шедеврами того часу дає ключ до розуміння ідей, духовних ідеалів, естетичних тенденцій того часу

Саме в першій чверті цього століття, виникає жанр романтичної фортепіанної мініатюри, творцем якого став Франц Шуберт. Це вісім «Експромтів» (ор. 90, ор. 142, 1827) та шість «Музичних моментів» (ор. 94, 1827), кожен з яких відбиває одну мить мінливого, емоційно насиченого внутрішнього життя художника. Настрої цих моментів простягаються від безхмарної лірики до бурхливих драматичних вибухів. В більшості п'єс домінує певний ритмічний малюнок, часто пов'язаний з побутовим танцем. Розуміння студентом жанрової природи твору дозволяє відчутти і передати характерні особливості того чи іншого танцю будь то полька, марш, вальс або екосез. Привертає увагу особливість викладу п'єс Шуберта, яка полягає в тому, що він знайшов окремий для кожної п'єси або великого розділу з неї «фортепіанно-етюдний» прийом, який має свій художньо-виразовий сенс. Як і в піснях, безпосередність висловлювання поєднується тут зі стрункістю форми, переважно тричастинної. Ця форма найчастіше зустрічається в невеликих інструментальних творах (прелюдії, етуди, танцювальні п'єси) та як складова частина більш розгорнутої форми. Основна естетична функція складної тричастинної форми – здатність уміщувати контрасти значної сили і різноманітності, забезпечуючи в той же час цілісність та можливість розвитку внутрішніх частин. Це, в свою чергу, дає можливість

піаністу правильно вибудувати драматургію твору. П'єси в жанрі експромту створені також Е. Грігом, Г. Форте, Ф. Пуленком та ін. Ознайомлення з ними у вигляді ескізного вивчення, прослуховування у виконанні педагога або у запису значно збагатить слуховий багаж студента. Необхідно звернути увагу на особливості гармонічного мислення композитора. Шуберт робить рішучий крок на шляху ствердження нового принципу гармонічного мислення – мажоро-мінорної системи, яка почала формуватись ще в музиці XVIII століття. Типове для композитора «коливання» мажора і мінора, що виникає в його творах у вигляді чергування ладотональних перетворень фрази, вимагає від виконавця тонких слухових асоціацій та піаністичної майстерності (ор.90, Експромти №1, №4). Найкращими виконавцями творів Шуберта були австрійські піаністи А. Шнабель, А. Брендль, а також російський піаніст С. Ріхтер.

Іншим яскравим явищем епохи романтизму є творчість Р.Шумана. З ім'ям Шумана пов'язана плідна робота над створенням циклів фортепіанних мініатюр, в основі яких лежить програмний задум. Програмність в музиці – одна з важливих тем для обговорення зі студентами. Розуміння задуму композитора створює передумову розвитку виконавської уяви піаніста, проникнення у внутрішній світ образів твору, визначає вибір виразових засобів та їх градації.

Якщо фортепіанні п'єси Ф. Шуберта не пов'язані з літературними джерелами, то у Р. Шумана більшість його циклів і окремих п'єс народжувались під безпосереднім впливом літератури. З творами Гофмана пов'язані «Крейслеріана», «Фантастичні п'єси», «Нічні п'єси», «Метелики» навіяні романом Ж. Поля. Літературні типи, створені самим Шуманом: Флорестан, Евсебій, Кіаріна (Клара Вік) та інші, – неодноразово втілювались в музиці його фортепіанних творів, таких як «Карнавал», «Танці давидсбюндлерів». Якщо в співставленні з літературними жанрами Бетховен постає як драматург в своїх фортепіанних сонатах, Мендельсон як поет-мініатюрист в «Піснях без слів», то Шуман – це справжній новеліст. «Новелістичний» характер фортепіанних п'єс Шумана визначив своєрідність їх музичної форми. Велика форма утворюється не шляхом сонатного розвитку, а послідовною зміною окремих завершених п'єс. Вивчення ритміки Шумана розкриває для студента широку палітру одного з головних засобів для змалювання його вигадливих образів. Синкопи, гострі і примхливі акценти флорестанівської сфери, плавні, текучі, поліритмічні побудови ліричної сфери Евсебія,

пунктирні рисунки, галоповані ритми виявляють новаторство композитора в цій сфері і спонукають до якнайяскравішого відтворення характерних образів. Характерною рисою його фортепіанного письма є також поліфонізація фактури. На відміну від інструментів часів Шумана, про механіку яких також буде доцільно розповісти студентів, сучасні інструменти дозволяють набагато більш яскраво показати всі пласти шуманівської фактури. Порівняння інтерпретацій «Карнавалу» Шумана у виконанні Н. Петрова та Д. Мацуєва, для прикладу, багато дасть студентів для розуміння різних традицій трактування романтичної музики. Сам Шуман основи навчання вбачав в набутті глибоких і різнобічних знань. В своїх «Домашніх і життєвих правилах для музикантів» він рекомендує «поступово знайомитись з усіма значними творами всіх видатних композиторів, спілкуватись більше з партитурами, ніж з віртуозами, ніколи не пропускати нагоди послухати хорошу оперу» [1, с. 166].

Загальною тенденцією музичного мистецтва романтизму стає підвищена зацікавленість вітчизняною культурою. XIX століття характерне розквітом національних музичних шкіл, що спираються на традиції народного мистецтва. Ці нові національні школи були покликані влити свіжу течію в старовинні традиції загальноєвропейської музики. Одним з найглибших проявів народності мистецтва стала музика великого польського композитора і піаніста Фредерика Шопена. Він воістину став в повному сенсі слова народним поетом Польщі. Витончений камерний стиль західноєвропейського піанізму поєднався у Шопена органічно і без етнографічного підкреслювання з особливостями польського фольклору. «Проникнення рис польської і в цілому слов'янської народної музики визначило оригінальність його стилю навіть в більшій мірі, ніж новизна піаністичного мислення», – вважає В.Конен [5, с. 458]. Як це не парадоксально на перший погляд, але вже в самій відданості Шопена фортепіано виявилась характерно національна риса. Певна річ, народне польське музикування в жодній мірі не пов'язане з піаністичною культурою. Проте, тяжіння саме до інструментальної основи народного мистецтва є типовим для польського фольклору, який розвивався в сторону танцю та інструменталізму значно більше, ніж в сторону чистої пісенності. Навіть пісня в Польщі запозичила багато своїх рис з інструментальної музики.

Вивчаючи мазурки Шопена, важливо звертати увагу на характерні фольклорні

ознаки мазурок з метою підкреслення виразових моментів в процесі виконання, знаходження потрібної інтонації. Студентові необхідно пам'ятати, що композитор, зберігаючи одну узагальнену назву жанру, використав у ньому прикмети декількох народних танців: мазура, пунктирний ритм якого передає відчуття нестримного пориву; оберка, для якого характерна змінність наголосів; куяв'яка, плавність ритму і мелодичного малюнку якого наближає його до вальсу. Також важливим засобом є використання Шопеном народних ладів. Народні лади, які не використовувались в професійній творчості західних країн, для Шопена були художньо-дієвими і повноцінними. Саме в своєрідних ладах народної музики Польщі, в притаманних їй хроматизованих звукорядах, що виходять за рамки існуючої в професійній музиці системи того часу, і криється той стрій мислення, який наштовхнув Шопена на його власні художні знахідки. Для польської народної музики характерним, наприклад, є такий звукоряд: gis-a-h-c-cis-d-dis-e.

На перший погляд здається, що походження орнаментального стилю Шопена слід шукати в західноєвропейських професійних традиціях, а саме в вокальних колоратурах, які прийшли з італійської опери XVIII століття, в рафінованих обрисах салонної фортепіанної літератури. Насправді і в цій сфері відбилися риси народного стилю. В народному музикуванні Польщі, зокрема в п'єсах, що виконувались на скрипці або фуярці, широко поширені мелодії арабесного складу. Характерною в них є мелізматика, пов'язана з тріольним зворотом. Шопенівський прийом переходу кантилени в арабески безсумнівно впливає з варіантного типу розвитку, поширеному в народному інструментальному виконавстві.

В роботі над етюдми Шопена не обійтись без пізнавального екскурсу в історію виникнення жанру етюдми нового типу, в якому високохудожні ідеї пов'язані з різноманітними педагогічними завданнями. Надихнув Шопена на створення етюдів концерт Ніколо Паганіні у Варшаві в 1829 році. Італійський скрипаль вразив композитора романтичною новизною та художньою самобутністю своїх скрипкових етюдів. Зв'язки шопенівських етюдів прослідковуються і з «Музичними моментами», «Експромтами» і навіть з деякими романсними акомпанементами Шуберта. Нарешті, згадаємо ще одного попередника Шопена, про якого сам він навряд здогадувався. Ним був Доменіко Скарлатті, який створив близько 500 етюдів (екзерсисів, як він сам їх називав), відомих в наш час під

назвою сонат. Подібно польському композитору, Скарлатті вичерпно розробив всі технічні прийоми клавирного виконавства того часу в нерозривному поєднанні з їх образно-емоційною стороною. Про етюдми Шопена так висловився Я. Івашкевич: «Етюдми були провісниками найбільшої слави Шопена і найбільших його впливів – на Ліста, Вагнера і т.д. аж до Скрябіна. Це чудове поєднання техніки і художності» [3, с. 81].

В XIX столітті найбільш популярними творами Шопена були ноктюрни. Деякі дослідники вважають, що початково це був вид культової музики, який виник в літургії як частина ранішньої молитви. Саме в ноктюрнах з їх широкими кантиленними темами прослідковується зв'язок з італійськими оперними та пісенними мелодіями. Проте фортепіанний акомпанемент ноктюрнів в жодній мірі не відтворює оркестровий стиль. Навпаки, ніде так не підкреслено педально-обертонного, акордово-фігураційного принципу шопенівського піанізму.

В експромтах Шопен відштовхувався від взірців, створених Шубертом. Він зберіг їх етюдний принцип конструкції, проте ліричний характер, кантабільність контрастуючих епізодів з їх акордово-фігураційною педальною фактурою, наближають експромти до ноктюрнів.

Шопенівські вальси знаменують більш високий ступінь в розвитку цього танцювального жанру романтичної епохи, ніж вальси Шуберта і Вебера. Вони належать до типу романтичної мініатюри не так камерного, як концертного плану. Завдяки характерному блискучому стилю вони є вирашним матеріалом для естради.

Мабуть, найвищим і найбільш оригінальним досягненням в фортепіанній мініатюрі можна назвати «Прелюдії» Шопена. В них він продовжив принцип циклізації мініатюр. Для студента буде цікавим і пізнавальним проведення аналогій з клавирними циклами Баха. Подібно до того, як прелюдії з бахівського «Добре темперованого клавіра» створюють своєрідну енциклопедію усіх музичних жанрів тої епохи, так в шопенівському циклі знаходимо алюзії, культивовані в музиці XIX століття. В прелюдіях неважко розпізнати жанрові ознаки ноктюрна, похоронного маршу, мазурки, пісні без слів, трагічної декламації, віолончельної кантилени, романтизованої пасторалі. Деякі прелюдії відтворюють типи етюдів самого Шопена, №24 споріднена з його революційним етюдом, а №14 – з фіналом його майбутньої сонати b-moll.

Виконання творів Шопена вимагає знаменитого шопенівського *tempo rubato*, яка

вимагає гнучкої ритміки і акцентування. Відчути ці тонкощі допоможуть прослуховуванням його музики в концертах, аудіо-та відеозаписах у виконанні найкращих шопеністів, таких як Генріх Нейгауз, Мауріціо Поліні, Крістіан Цімерман, Артуро Бенедетті Мікельанджелі, Мюррей Перайя. Розвиток сучасних інформаційних технологій дозволяє в широкому обсязі користуватись засобами трансляції музики Інтернетом.

Серед молодих митців нових національних шкіл другої половини XIX століття своїм самобутнім стилем музики виділяється норвезький композитор Едвард Гріг, який залишив близько 150 фортепіанних п'єс. Романтичний жанр ліричної мініатюри був найближчим для Гріга. «Ми – народ північногерманський, – писав він, – і, як такому, нам притаманна властива германцям схильність до меланхолії і рефлексії. Однак, на відміну від німців, ми не любимо просторікувати розлого та велелевно. Навпаки, ми завжди тяжіли до короткості й стриманості, точності й ясності вислову» [4, с. 387]. В його фортепіанній музиці прослідковуються дві течії. Одна пов'язана з виявом особистих суб'єктивних почуттів на зразок «Пісень без слів» Мендельсона для домашнього музикування. Друга – з народною пісенністю і танцювальністю. Багато з них написано в дусі норвезьких танців халінга і спрингданса. В образах природи Гріг тонко використовував прийоми звукопису, ефекти повітряного простору, перспективи, освітлення. Наслідуючи в цьому відношенні романтиків, він творчо розвивав їх традиції і одним з перших почав розробляти прийоми імпресіоністських засобів виразності. Згадаймо середню частину Ноктюрну C-dur, в якій ефект використання ланцюжків дисонуючих нонакордів з нашаруванням терцової надбудови наближає Гріга до раннього Дебюссі. Ця надзвичайно цікава тема фортепіанного звукопису Гріга могла би стати стимулом для пошукової роботи студента.

Звертають на себе увагу такі особливості фортепіанного стилю Гріга, як секундові тони і тритонові послідовності, пентатоніка, типово норвезькі інтонації мелодики (нисхідний хід від тоніки до септими в квінту), всі ті особливості, які не тільки розкривають широкий простір для постановки виконавських завдань, але й дають можливість усвідомити, з яких джерел виникають ці завдання.

Висновки. Інноваційно-орієнтовані процеси в музичній педагогіці передбачають активну участь студента в процесі навчання (а не лише пасивне засвоєння інформації) з подальшим використанням знань в реальних умовах. Пошук шляхів інтелектуалізації спрямовує навчальний процес на забезпечення його дослідницького характеру, активізацію пошукової навчально-пізнавальної діяльності, формування у студентів досвіду самостійного здобуття знань та їх практичного застосування.

БІБЛОГРАФІЯ:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. – Москва : Музыка, 1988. – 208 с.
2. Друскин М. История зарубежной музыки. – Москва, «Музыка», 1967. – 368 с.
3. Івашкевич Я. Шопен. – Київ, «Музична Україна», 1989.
4. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя. – Тернопіль: Астон, 2006. – 188 с.
5. Конен В. История зарубежной музыки. – Москва, «Музыка», 1976. – 264 с.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – Москва, «Музыка», 1982. – 291 с.
7. Фейнберг С. Пианизм как искусство. – Москва, «Музыка», 1969. – 312 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 музичної педагогіки та методики викладання гри на фортепіано, історія розвитку фортепіанного мистецтва.

УДК 37. 013: 78. 07

РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА В УМОВАХ МИСТЕЦЬКОГО ФАКУЛЬТЕТУ

Жанна КОЛОСКОВА (Кіровоград)

Постановка проблеми. Реформування сучасного суспільства неможливе без його духовного оновлення, відродження культурних традицій, орієнтації на духовні цінності, що в свою чергу висуває нові вимоги до професійної підготовки вчителів, зокрема, вчителів музики. Здатність до художньо-творчої роботи,

організаторські та психолого-педагогічні навички є необхідними у фаховій діяльності вчителів музики, однією зі складових якої є організація та керівництво хором колективом. Роль викладача у процесі диригентської підготовки бакалаврів денної форми навчання на мистецьких факультетах є