

2. Крицький В. М. Педагогічні проблеми сучасної музично-виконавської підготовки студентів мистецьких спеціальностей // Збірник науково-методичних статей Ніжинського державного університету. – 2012. – Вип. 7. – С. 86–91.

3. Михаськова М. А. Формування фахової компетентності майбутнього вчителя музики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія та методика навчання музики і музичного виховання» / М. А. Михаськова. – К., 2007. – 22 с.

4. Подласый И. П. Педагогика: 100 вопросов – 100 ответов: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / И. П. Подласый. – М.: Изд-во ВЛАДОС-ПРЕСС, 2001. – 368 с.

5. Проблеми історії й теорії академічного народно-інструментального виконавства: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 80-річчя від дня народження М. А. Давидова. –

Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. – 184 с.

6. Фіцула М. М. Педагогіка: навч. посіб./ М. М. Фіцула. – 3-тє вид. стер. – К.: Академвидав, 2009. – 560 с. (Серія «Альма-матер»).

7. Шишляникова Н. П. Интегрированный поход к профессиональной подготовке будущего учителя музыки / Н. П. Шишляникова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2012. – Вып. 11. – С. 38 – 41.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Касілов Іван Анатолійович – викладач кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «Криворізького національного університету».

Наукові інтереси: формування та розвиток мистецької освіти в системі педагогічних закладів України.

УДК 780.614.331.091:78.035.2(436.1)

ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО ТА ЙОГО ЗНАЧЕННЯ У РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Оксана ЛЕОНОВА (Умань)

Постановка проблеми. Інтерес до виконавського мистецтва – одна з актуальних тенденцій сучасної музичної науки і практики. У ракурсі напрямів реформування музичної освіти, що намітилися в Україні, нагальними є проблеми історії фортепіанного виконавства. Розвиток фортепіанного виконавства значно збагатив музичне мистецтво різноманітним художнім напрямів та стилів, що набуло відображення у творчих манерах і способах трактування творів зарубіжних та українських композиторів. Звернення до історії дозволяє розкрити особливості музичного мислення піаністів минулого століття, визначити специфіку репертуару, ознайомитися з утраченими виконавськими традиціями. Вирішення цих питань на сучасному етапі є принциповим не лише для піаністів, а й для дослідників, оскільки дозволяє розширити уявлення про музичне мислення та особливості фортепіанного виконавства зокрема.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчення фортепіанного виконавства стало традиційним напрямом в мистецтвознавстві. Фортепіанно-виконавські проблеми успішно розробляли професійні музиканти-виконавці, педагоги і композитори: Л. Баренбойм, Ф. Блюменфельд, Н. Голубовська, О. Гольденвейзер, К. Ігумнов, Н. Корихалова, Г. Нейгауз, Л. Оборін, А. Рубінштейн, С. Савшинський, Г. Ципін та ін.

Проте, не дивлячись на багаточисельні роботи, присвячені фортепіанному виконавству, його роль та значення в розвитку європейської музичної культури майже не вивчена та потребує подальшого дослідження.

Мета статті – дослідити розвиток фортепіанного виконавства та його значення у становленні європейської музичної культури.

Виклад основного матеріалу. Вивчення шляху, пройденого фортепіано від клавірного стилю раннього бароко до романтичного концертного стилю, формування піанізму – це складний процес взаємозв'язку композитора та слухача, процес, який у ХХ ст. буде сформульований Б. Асаф'євим у відомій тріаді Композитор – Виконавець – Слухач.

«Фортепіано – дивовижний інструмент! Воно піддається «олюдненню». Воно може, не дивлячись на свій молоточковий механізм, співати, розмовляти, шепотіти, ридати. Педаль вміє створювати найтонші ефекти – призвуки, змішування, насичення звучання та багато іншого, усього й не перерахувати» [2, 106].

І В. Моцарт, і Л. Бетховен вже розуміли значимість інструмента, якому ХІХ століття принесло всесвітню славу. Л. Бетховен – це передвісник романтичного піанізму, який знаменує собою вершину фортепіанного виконавства. Величезний пласт фортепіанних досягнень ХХ ст. у творчості С. Рахманінова, К. Дебюссі, М. Равеля, А. Шнітке нерозривно

пов'язані з досягненнями романтичного піанізму. Аналізуючи творчість Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Ф. Ліста, Р. Шумана, Й. Брамса, ми неминуче звертаємось до феномену їх піанізму як особливої художньої цілісності, нерозривно пов'язаної з колом авторських ідей, з образною сферою їх творчості, з принципами організації звукової матерії та її втіленням у процесі музикування.

У своїй праці «Через інструмент до стилю» І. Окраїнець переконливо показує на прикладі творчості Д. Скарлатті, великого клавесиніста та віртуоза бароко, як осягнення інструменту та вдосконалення інструментального виконавства веде до розширення його кордонів, які, у свою чергу, потребують постійного осягнення нових можливостей інструменту.

Цікаво відмітити, що музику Д. Скарлатті відрізняють, перш за все, динамічний натиск і небувала гострота почуттів. Для підтвердження цього можна привести вислів самого композитора, який зберіг Верней: «Скарлатті часто говорив... що в його п'єсах порушені всі правила композиції, – він сам добре знає про це. І далі він запитував: хіба його відхилення від норми ображає вухо? І отримавши заперечну відповідь, продовжував: талановита людина, на його думку, не повинна нічого боятися (окрім того, щоб завдати незадоволення почуттю, адже почуття – це єдиний критерій музики). Верней робить наступну зноску до цієї примітної цитати: «До його епохи око було найвищим суддею в музиці. Скарлатті ж поклонявся тільки вуху».

П'ятсот п'ятдесят п'ять сонат Д. Скарлатті, написаних для клавесину, тим не менш, спрямовані до народження нового інструменту. І хоча їм цілком комфортно на клавесині, який автор знає і відчуває досконально, категоріями якого мислить, вони вже стають провісниками нового виконавського стилю. У їх пасажах і арпеджіо, подвійних нотах і скачках, репетиціях і прикрасах, динаміці і артикуляції часом зустрічаються такі «фактурні проторомантичні передбачення, які дозволяють стверджувати: «нове» завжди зароджується в глибинах «старого», щоб через десятиліття, а іноді і через століття «прорости» і дати несподівані плоди в мистецтві нового часу.

І хоча це положення вже давно не вимагає доказів, оскільки історичний підхід до еволюції мистецтва, розуміння його органічної потреби в саморозвитку постійно викликає такі «зустрічі» через століття і кожен раз, коли доводиться стикатися у мистецтві з вражаючим передбаченням і передчуттям майбутнього, завжди виникає подив і захоплення здатністю великих творців випереджати свій час.

XIX століття – час значного зростання інтересу до мистецтва музикантів-виконавців. Вже на початку XIX століття у практику входять відкриті концерти в Парижі та інших містах Європи. Від смаку та майстерності музиканта залежав успіх твору, тому, що під час таких концертів слухачі мали можливість знайомитися і з новими, інколи незвичними для слуху творами, і з майстерною імпровізацією. Публіка хотіла слухати знаменитих виконавців, і концертуючі музиканти прагнули продемонструвати свою майстерність, щоб вражати нею слухачів.

Яскравою фігурою часу стає композитор-віртуоз, який постійно вдосконалює свою виконавську майстерність. Оволодіння фортепіано, в значній мірі новим інструментом, який постійно вдосконалювався, ставить перед музикантами XIX століття серйозні піаністичні завдання. Чуттєві і співучі роялі – віденські, французькі, потужні інструменти англійських майстрів, примушували педагогів-музикантів XIX століття шукати нові прийоми фортепіанної гри, нові засоби виразності.

З розвитком фортепіанного мистецтва у Європі в XIX ст. пов'язане формування Лондонської, Віденської та Паризької шкіл.

Засновником Лондонської школи був М. Клементі – композитор, диригент, фортепіанний педагог і піаніст, який вирізнявся дивовижною віртуозністю. Багато представників Лондонської школи були сміливими новаторами в області піанізму, які застосовували у своїх творах, окрім пальцевих пасажів подвійні ноти, октави, акордові побудови, репетиції та інші прийоми, які надавали звучанню блиск та різноманітність. І сам М. Клементі і його учні – великі віртуози початку XIX ст. – Крамер, Фільд, Бергер, Кленгель відрізнялись чудовою пальцевою технікою, прагнули до розвитку повного «концертного» звучання та рельєфної «перспективи» при відтворенні елементів твору.

М. Клементі створив свою школу гри на фортепіано, яка окреслила традиції фортепіанної педагогіки того часу. Він створив принцип технічних вправ, використовував гру «ізолюваними» молоточкоподібними пальцями при нерухомій руці, строгість ритму і динаміки. Теоретичних праць з питань викладання він не писав, за виключенням методичних вказівок до «Methode pour le Piano – Forte» – школи для початківців. Проте, М. Клементі був автором перших в історії фортепіано конструктивних технічних вправ та етюдів, які давали уявлення про його методичні принципи. Серед них: «Прелюдії і екзерсиси у всіх тональностях мажору і

мінору», збірник октавних етюдів, тритомний збірник «Gradus ad Patnassum», багато етюдів та ін. Саме вони отримали широке розповсюдження у практиці, у наш час музиканти-педагоги використовують збірку з 29 етюдів під ред. К. Таузіча. Поряд із цим М. Клементі створив більше 100 сонат, які й досі не втратили свого значення.

У формуванні європейської фортепіанної культури велику роль також зіграли Паризька і Віденська фортепіанні школи. Париж на початку XIX ст. стає найкрупнішим центром віртуозної майстерності. З французькою культурою пов'язана діяльність майже всіх видатних піаністів на чолі з Ф. Листом та Ф. Шопеном.

Всесвітню відомість набуває Паризька консерваторія – перший у Європі спеціальний навчальний заклад, який готував кадри професійних музикантів. Одним з її перших професорів по класу фортепіано був учень Й. Баха – Н. Гюльмандель, відомий композитор і виконавець, учитель знаменитого піаніста Л. Адана, якого французи називали «батьком» паризької школи.

Луї Адан – вихователь цілої плеяди видатних французьких піаністів. У його праці «Школа гри на фортепіано» автор сформулював свої методичні принципи, які виявляли його прогресивні погляди на питання виконавської майстерності.

Заперечуючи механічне тренування пальців, Л. Адан підпорядкував роботу над технікою звуковим задачам. Гами і арпеджіо він радив грати з різною динамікою, домагаючись від учнів виразності і наспівності звучання. Особливу увагу приділяв аплікатурі, фразуванню і гри легато.

На початку XIX ст. великою популярністю користувався Й. Гуммель – видатний майстер «перлинної гри», композитор, чий твори мали значення для підготовки фортепіанного стилю Ф. Шопена, і можуть й зараз викликати художній інтерес.

Він автор праці по розвитку фортепіанної техніки: «Грунтовне теоретичне та практичне керівництво по фортепіанній грі від перших уроків до повної завершеності». Механічну гру Й. Гуммель вважав правильною, так як навчити виразності виконання, на його думку, неможна, можна лише пробудити та виховати цю здатність, якщо вона закладена в душі виконавця.

Таких самих поглядів дотримувався К. Черні, з діяльністю якого пов'язаний розвиток методичних принципів Віденської школи. Він вніс багато нового в розвиток фортепіанного виконавства. Його фортепіанні етюди успішно розвивали бігкість пальців, вільний і гнучкий рух передпліччя.

Аплікатурні принципи К. Черні були засновані на максимальному застосуванні першого, другого і третього пальців, які забезпечували більш яскраве звучання фортепіано.

Таким чином, «Школа» Л. Адана, «Керівництво» Й. Гуммеля, «Теоретична і практична школа» К. Черні показують, що прогресивно мислячі педагоги XIX ст. у своїх методичних працях та педагогічних посібниках прагнули пов'язати питання техніки гри на фортепіано з завданнями художнього виконання та музичним розвитком учнів. Але ці тенденції не були типовими для педагогіки того часу. Поряд з ними процвітали і самі консервативні способи викладання, які негативно позначалися на розвитку виконавців. Це примусило прогресивних музикантів подумати про створення більш раціональних та ефективних методів навчання.

Незвичайна піаністична обдарованість, яка поєднувалась з геніальним творчим даром та педагогічним талантом, різко виділяла Р. Шумана, Ф. Шопена і Ф. Ліста серед тих педагогів та віртуозів-композиторів, про яких йшла мова вище. Ці передові музиканти займались пошуком нових прийомів гри на фортепіано, нової фактури, нового звучання, прагнули до багатства та різноманітності фарб.

Їх педагогічні погляди кардинально відрізнялись від методичних установок фортепіанних шкіл того часу. Так, Ф. Шопен надавав особливого значення свободі рук і гнучким рухам кисті, зап'ястка та передпліччя. Він вважав безглуздим прагненням урівнювати всі пальці у відношенні сили і рухливості. Замість цього він пропонував використовувати природні відмінності пальців у відповідності з фразуванням та інтонаційною виразністю музичного малюнку, відводячи сильним пальцям опорні звуки, а слабким – м'які закінчення мелодичних фраз.

Ф. Ліст, як і Ф. Шопен, вимагав від піаніста повної свободи рухів, гри всією рукою від плеча з використанням при фортіссімо розмаху і ваги руки для досягнення максимального звучання. Вони вважали, що техніка повинна цілковито підпорядковуватись художнім задачам виконавця. Композиторська, виконавська, педагогічна майстерність цих музикантів ознаменувала нову епоху в історії піанізму. В музиці Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста з усією яскравістю проявились риси нового фортепіанного стилю. Використовуючи досвід своїх попередників, вони створили нові уявлення про звучання фортепіано, про фактуру і шляхи оволодіння фортепіанною технікою.

Слід відмітити, що, не дивлячись на різноманітні демонстрації віртуозності, фортепіано все більше завойовувало увагу

серйозних і глибоких музикантів. З засиллям пустої віртуозності будуть боротися всі видатні піаністи, і не лише протягом XIX ст., а й пізніше, коли фортепіано завоює своє вагоме місце на естраді. Ця проблема не зникла й сьогодні, коли доводиться слухати блискучі по технічному виконанню і абсолютно пусті по змісту інтерпретації. І. Корсакова у своїй статті по еволюції музичної комунікації відмічає, що «мистецтво попереднього – класичного в широкому сенсі – періоду можна назвати музейним» [3, с. 100].

Висновки. Для сучасного музиканта надзвичайно важливо розуміти цей шлях еволюції, в якому новий час і нові ідеали породжують і нові способи їх втілення. По мірі розширення кордонів фортепіанної музики і фортепіанного виконавства, поступово і систематично розширюються кордони духовних та виконавських можливостей молодого музиканта. Відкриваючи для себе велику музику, осягаючи епоху, в яку вона створювалась, знайомлячись із світоглядними установками та естетичними ідеалами цієї епохи, він відкриває для себе й мистецтво її втілення, перетворення, яке показує безкінечність еволюційного шляху та

безперервність творчого становлення. Перспективи подальших досліджень пов'язані з дослідженням розвитку фортепіанного виконавства в період європейського романтизму та музичних напрямів XX ст.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства / А. Д. Алексеев. – Часть 2. – М., 1967. – 286 с.
2. Зингер Е. Из истории фортепианного искусства Франции / Е. Зингер. – М.: Музыка, 1976. – 112 с., нот., илл.
3. Корсакова И. А. Эволюция музыкальной коммуникации / И. А. Корсакова // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – Том 17. – Основной выпуск № 5–6 (ноябрь–декабрь). – Кострома, 2011. – С. 98–102.
4. Щербакова А. И. Философия музыкального искусства и образования в подготовке современного педагога-музыканта: моногр. / А. И. Щербакова. – М.: ГРАФ-ПРЕСС, 2007. – 320 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Леорова Оксана Михайлівна – викладач Уманського гуманітарно-педагогічного коледжу імені Т. Г. Шевченка.

Наукові інтереси: історія фортепіанної музики.

УДК 378.147:793

ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ПОЛІХУДОЖНІХ УМІНЬ У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ КЕРІВНИКА ТАНЦЮВАЛЬНОГО КОЛЕКТИВУ

Катерина МАРКІНА (Кривий Ріг)

Постановка проблеми. В умовах інтеграції України в Європейський освітній простір виникає проблема формування поліхудожніх умінь у процесі мистецької діяльності. У її вирішенні важливе місце займає використання різноманітних технологій навчання у процесі підготовки керівника танцювального колективу.

У наш час важливо, щоб керівник танцювального колективу був не тільки балетмейстером, а й педагогом, вихователем, мистецтвознавцем. Інакше кажучи, завданням керівника танцювального колективу є не тільки навчити дитину танцювати, а ще й розвинути її у культурному плані, навчити любити мистецтво. Тому, у процесі підготовки керівника танцювального колективу важливо звернути увагу на поліхудожнє виховання у процесі мистецької діяльності.

У зв'язку з цим виникають певні протиріччя між необхідністю формування поліхудожніх умінь та недостатньо розвинутими технологіями навчання у процесі

підготовки керівника танцювального колективу. Ці протиріччя і складають суть актуальності обраної нами теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблемі формування поліхудожніх умінь присвячені праці таких авторів, як О. Дронова, Є. Прасолов, О. Рудницька, Ю. Усов, Б. Юсов. В цих працях розглядаються сутність комплексного підходу до взаємодії мистецтв, етапи формування художнього образу, механізми поліхудожньої діяльності, розкриваються та обґрунтовуються технології розвитку сучасної особистості у процесі мистецької діяльності.

Питання використання різноманітних технологій у процесі навчання студентської молоді розглядають такі автори, як Н. Завідорова, А. Колеченко, О. Пехота, Т. Рейзенкінд, Г. Селевко, О. Щолокова.

Для нашого дослідження важлива думка О. Щолокової, яка розглядає характерну діяльність взаємодії мистецтв, особливості художніх засобів виразності кожного виду