

5. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти: Навчально-методичний посібник / О. Я. Ростовський. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – 640 с.

REFERENCES

1. Horbenko, S. S. (2008). *Istoriia humanizatsii muzychnoi osvity ditej shkil'noho viku: Navchal'nyj posibnyk za modul'no-rejtynhovoiu systemoiu navchannia*. [History of humanization of music education in school-aged children: a manual for module-rating system of teaching]. Zhytomyr.

2. Pehota, O. (2006). *Osobistisno orientovane navchannja: pidgotovka vchitelja: monografija*. [Student-centered learning: teacher preparation]. Mikolaiv.

3. Oleksiuk, O. M. (2006). *Muzychna pedahohika: navchal'nyj posibnyk*. [Music pedagogy: a training manual]. Kyiv.

4. Rostovs'kyj, O. Ya. (2011). *Teoriia i metodyka muzychnoi osvity*. [Theory and methods of musical education: Educational-methodical manual]. Ternopil'.

5. Lobova, O. V. (2010). *Formuvannya osnov muzychnoi kul'tury molodshy'x shkol'nykiv: teoriya ta praktyka*. [The formation of the musical culture of the younger schoolchildren: theory and practice]. Sumy'.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

РАСТРУБА Тетяна Віталіївна – викладач кафедри вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Наукові інтереси – розвиток особистісно орієнтованої музичної освіти дітей шкільного віку останньої чверті XX – початку XXI століття.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

RASTRUBA Tatyana Vitalievna – Lecturer of the Department of Vocal and Choral Skills Nizhyn State University named after Mykola Gogol.

Circle of scientific interests: development of personality-oriented musical education of school-age children the last quarter of XX – beginning of XXI century.

*Дата надходження рукопису 07. 03. 2018 р.
Рецензент – д.п.н. професор А. М. Растрюгіна.*

УДК 378.4.016:786.2:781.6

СИДОРЕЦЬ Тетяна Володимирівна – асистент кафедри музичного мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка
e-mail: pednauk@gmail.com

ЗАКОНОМІРНОСТІ ПОЄДНАННЯ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ АКТИВНОСТІ, ТВОРЧОЇ ВОЛІ ТА ПІАНІСТИЧНОЇ ТЕХНІКИ ВИКОНАВЦЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Усвідомлена, художньо випрадена та обґрунтована інтерпретація музичного твору нероздільно пов'язана з необхідністю розкриття авторського задуму композитора. В кожен художній твір композитор вкладає певний виразовий зміст, який виконавець повинен зрозуміти і розкрити. Не особисті почуття або миттєвий настрій повинні бути вирішальними для відтворення твору, а його образний зміст, поданий композитором в художній формі; зміст, який повинен викликати у виконавця настільки інтенсивний відгук, що його, інтерпретатора, воля зіллється з волею композитора. Така ідентичність приводить до ідеальної інтерпретації. В основі вирішення цього завдання знаходиться психотехнічний принцип виховання у студента спрямування до поставленої мети. Реалізується цей принцип через правильне співвідношення методів формування свідомості студентів-музикантів та набуття суто професійних знань та навичок.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питанням розвитку активного,

самостійного мислення, творчої уяви, розуміння ролі об'єктивних знань у формуванні особистості молодого музиканта, розкриттю індивідуальності своїх вихованців присвятили багато сторінок видатні педагогі-піаністи, такі, як Микола Курбатов («Несколько слов о художественном исполнени на фортепиано»), Вальтер Гізекінг («Статьи о пианистическом искусстве»), Ферруччо Бузоні («О пианистическом мастерстве»), Генрих Нейгауз («Об искусстве фортепианной игры»), Лев Баренбойм («Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства»). Проблеми всебічного розвитку студента-музиканта висвітлені в статтях українських дослідників О. Андрейко, О. Белікової, М. Михаськової, Л. Мержевої та ін.

Мета статті – проаналізувати та описати методи, які допоможуть в роботі над інтерпретацією творів досягнути поставленої виконавцем мети, максимально наблизитись до задуму композитора та з усією можливою майстерністю втілити цей задум.

Виклад основного матеріалу

дослідження. Виконавець, будь це актор або музикант, повинен володіти рядом якостей: творчою пристрасстю, інакше кажучи, творчою здатністю яскраво, емоційно, пристрасно сприймати художній твір; зосередженістю; рельєфним уявленням, яке є результатом добре розвинутого внутрішнього слуху; гнучкою уявою; палким та сильним бажанням втілити задум і передати його іншим; творчим естрадним самопочуттям; високим інтелектуальним рівнем, тобто, загальною і спеціальною, пов'язаною зі специфікою даного мистецтва, культурою; технічною майстерністю. Недоліки в розвитку або ж відсутність одного з цих компонентів неминуче відіб'ються на виконавській творчості.

Отже, перед педагогом фортепіанного класу, який прагне розвинути у свого студента перелічені здібності і якості, повстають наступні невіддільні один від одного завдання. По-перше, це необхідність формування у студента загальної культури, виховання суспільної свідомості, етичності. Іншими словами, мова йде про формування особистості, інтегрованої в сучасне суспільство з усіма його сучасними вимогами. Другим завданням є ввести студента в світ музичної культури, відкрити йому естетичну і пізнавальну цінність музичного мистецтва. Йдеться про формування музиканта. Наступне завдання полягає у керівництві вихованням піаністичної майстерності, вмінням висловлюватись засобами свого інструменту, тобто у формуванні піаніста. І, нарешті, викладач повинен виховати специфічні виконавські якості: здатність запалюватись, проникаючись музикою; волю до втілення музики, до спілкування зі слухачами та впливу на аудиторію. Завданням педагога є також виховувати уважне відношення не тільки до авторської букви, але й до авторської думки, добиватись не формального виконання тексту, а того, що приховане «між рядками», що повинно бути одухотворене творчою уявою. Студент повинен проникнути в сутність музичного твору і втілити його з такою переконливою силою, ніби то він, виконавець, передає свої переживання, говорить від свого імені. «Ідеальне виконання – це серйозно продумана і глибоко відчута думка композитора, засвоєна до такої міри, що стала особистим набутком виконавця, і відтворена на інструменті саме так, як вона звучить в його уяві в даний момент. Виконавець повинен мати точно відпрацьований проект виконання... і цілком щире, відповідне настрою даної хвилини виконання» – писав відомий піаніст і педагог М. Курбатов [1, с. 7].

Дискусії про ступінь об'єктивної точності та суб'єктивної волі у виконавському

мистецтві – не нові, і почалися вони ще з тих давніх часів, коли виконавська діяльність музиканта відокремилась від композиторської. Мають вони місце і сьогодні. Тому необхідно особливо підкреслити роль, яку відіграють об'єктивні знання у формуванні особистості молодого музиканта. Сучасне музичне виховання повинно, певна річ, навчити мислити, шукати та допомагати розкриттю індивідуальності. Але для цього, насамперед, воно повинно привести свого вихованця до засвоєння культури минулого та сучасного. Це засади, на яких тільки і може сформуватись творча особистість студента. «Своє», «індивідуальне» живиться знаннями, культурою та вивченням життя. Так, об'єктивна сутність музичного твору може бути розкрита майже безмежно по-різному, але за умови, якщо виконавець навчений розумінню об'єктивних законів мистецтва, стильових закономірностей, музичній логіці і при цьому володіє таким широким спектром знань, який дозволяє йому визнати, що в мистецтві часом можуть бути відступи від загальноприйнятих правил і логіки, якщо вони продиктовані художньою необхідністю. І характерно, що саме з вуст відомих музикантів-педагогів, виконавське мистецтво яких відрізнялось великою свободою (Г. Нейгауз, С. Фейнберг та ін.), неодноразово звучали заклики глибоше вивчати питання теорії та історії виконавського мистецтва, вивчати закономірності стилів, особливості музичної мови, виконавських вказівок та фактури в творах великих композиторів. Окрім цього, відомий український музикознавець Л. Кияновська вважає, що інтерпретацію композиторського задуму не можна базувати лише на дослідженні теоретичних засад музичного тексту. Вона пише: «Мистецтво інтерпретації полягає у вмінні бачити невидиме, ментальне, а саме, побачити те, як певні риси індивідуальності автора, такі, як характер, темперамент, сила волі, талант, світогляд, політичні погляди та інше, впливають на характер твору» [4, с. 53].

Кожна піаністична школа встановлює свої педагогічні прийоми, проте мета у всіх шкіл одна: планомірний розвиток піаністичного апарату і загальної музичної культури учня. Студент повинен досягнути свободи, досконалості моторного піаністичного процесу і разом з тим високого рівня художнього, творчого осягнення. Саме такий виконавський комплекс і є справжньою майстерністю.

Методи навчання не повинні перетворюватись в авторитарні догми. «Педагогічна робота – це жива творчість», – говорив видатний піаніст та педагог С. Фейнберг [6, с. 122]. В кожній педагогічній настанові завжди має бути присутня доля

гнучкості. Будь-який метод повинен бути організований так, щоби виконавцю було надано право знайти особливі шляхи до кожного конкретного випадку. Тільки живий, гнучкий підхід постійно призводить до нових творчих завдань, а відтак до нових досягнень. По суті, це положення стосується усіх видів мистецтва, особливо ж фортепіанного мистецтва, оскільки ця сфера діяльності вимагає високої творчої волі, а разом з тим беззаперечної віртуозності, розвитку моторної досконалості і одночасно високого ступеня художньої культури.

В піанізмі не існує однозначного підходу до всіх видів труднощів. Кожна епоха, кожен композитор, більше того, кожна художня ситуація, задача, деталь вимагає відповідного характеру рухів. Кількість таких ситуацій незчисленна. Необхідним стає глибокий і точний аналіз для ясного розуміння, який вид рухів піаніста є оптимальним для даного роду труднощів. Тільки безсторонній аналіз своєї кінетики допоможе подолати проблему. На практиці більшості студентів-піаністів притаманна скоріше стихійність творчого процесу, неусвідомленість, ніж точний аналіз. І перевести в царину знань та узагальнень творчий порив, який виявляється як артистичний темперамент, необхідно на початковому етапі роботи.

Іноді доводиться чути, що студент повинен спочатку технічно оволодіти п'єсою, і лише потім з ним можна обговорити художню сторону твору. Проте правильніше було б переставити послідовність цих двох етапів роботи, тому що осягнення художньої ідеї і змісту твору не залишається марним навіть на початкових стадіях роботи над ним. Велика помилка, коли вивчення нової п'єси зводиться до спроб моторно оволодіти кількома найтруднішими фрагментами. Насамперед потрібно ознайомитись з формою заданої п'єси. В структурі твору завжди знайдуться певні особливості, виразні відступи від звичної схеми, наприклад, сонатної форми. Це можуть бути несподівані модуляції, тональні переходи, гармонічні співвідношення тем, які студентові важливо усвідомити. Тоді вони так чи інакше знайдуть своє втілення в майбутній інтерпретації.

Варто згадати також про роль інтуїції. З практики відомо, що деякі більш розвинуті студенти, виконуючи твір, інтуїтивно відчують правильне рішення, і його гра як би перекриває формальне розуміння. І усе-таки, навіть якщо учень інстиктивно знаходить правильне трактування структурних елементів, для нього корисно буде усвідомити теоретичне обґрунтування тих чи інших піаністичних прийомів. Ця внутрішня творча сила здатна проявлятися лише в тій мірі, в якій виконавець

володіє своїм піаністичним апаратом. Але однієї лише вправності пальців недостатньо. Виконавець повинен найретельніше контролювати слухом кожен звук, навіть розучуючи найпростіші звукові послідовності. І тоді це, відпочатку усвідомлене намагання правильно видобувати кожен звук, стане звичкою. Достатньо буде простого імпульсу, який виникає при внутрішньому уявленні звукової послідовності, щоби без попередніх роздумів або вправ миттєво знайти абсолютно безпомилкові піаністичні рухи. Таким чином відбувається автоматизація моторних навичок. Уважний контроль над процесом виконання допомагає подоланню усіх проблем, які виконавець створює собі сам в результаті неправильного розумового настановлення або емоційної байдужості. Лише максимальне напруження усіх інтелектуальних та емоційних сил, абсолютне заглиблення в музику і повне відключення від усіх думок, не пов'язаних з виконанням, здатні створити той ступінь гостроти сприйняття, до якого повинен прагнути виконавець, якщо він хоче справити на публіку сильне художнє враження.

Подібна інтенсивна виразність не має нічого спільного з надміром романтичної екзальтації, яка руйнує форму твору. Інтенсивна ж гострота відчуття твору допомагає чітко виявити форму і зміст твору, і тому повинна бути властива будь-якій інтерпретації – чи то строга форма класичної музики, чи вільна побудова романтичного твору. Інтерпретатор повинен намагатися узгоджувати індивідуальні пориви і виразові засоби з устремліннями композитора і намагатися знайти для кожного великого майстра свій особливий стиль інтерпретації, який би відповідав духу твору. «Той, хто сонату Моцарта виконує в тій самій манері, в якій грає твір Брамса, або, ще гірше, рапсодію Ліста, не розуміє засад хорошої інтерпретації», – писав відомий німецький піаніст В. Гізекінг [3].

Будь-які труднощі повинні ставати стимулом для нових пошуків оптимальних варіантів вирішення проблеми. Саме пошуків, тому що прийом або вправа, які принесли користь одному виконавцю, можуть зовсім не відповідати піаністичним прийомам або відпрацьованій кінетиці іншого піаніста. Часто трапляється, що неправильне уявлення про піаністичні рухи, неусвідомлені вправи або непродумана аплікатура перешкоджають використанню природних якостей вродженої моторики. Можливо, необхідним виявиться більш раціональний розподіл позицій, або ж епізод варто розділити на прості елементи по-іншому, більш доцільно. Можуть допомогти також пошуки більш відповідної аплікатури. Спокійний аналіз, наполегливість та терпіння

завжди допоможуть знайти прості та раціональні рухи. Вдалих вихід можна знайти, уважно заглиблюючись в наміри композитора. Корисно співставити п'єсу з іншими його творами і накреслити загальний підхід до своєрідної манери викладу даного композитора.

Висновки та перспективи подальших розвідок напрямку. Мистецтво інтерпретації полягає не тільки в осягненні всіх стилевих особливостей музики, але і в умінні своєрідно синтезувати об'єктивне і суб'єктивне, інтелектуальне і чуттєве, зрозуміти форму і виразові засоби – лише в такий спосіб можливо досягнути відповідного відтворення задуму художнього твору, його образів та характерних особливостей. «Чим більше засобів має в своєму розпорядженні художник, тим більше він знайде для них застосування», – писав видатний італійський композитор, піаніст, диригент і музичний педагог Ф. Бузони [2, с. 159]. Перспективи подальшого розвитку теми автор вбачає в розширенні поля пошукової діяльності студентів, збагаченні виконавського репертуару та формуванні вміння оптимізації навчально-виховного процесу.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Л. А. Баренбойм. – Ленинград, «Музыка», 1969. – 284 с.
 2. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве // Ф. Бузони // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып.1. – Москва, Госмузиздат, 1962. – 175 с.
 3. Гизекинг В. Статьи о пианистическом искусстве // В. Гизекинг // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып.7. – Москва, «Музыка», 1975. – 249 с.
 4. Кияновська Л. О. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю // Л. О. Кияновська

//Українська музика: Науковий часопис. Ч. 3 (13). – Видавець: Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. - Львів, 2014. – 151 с.

5. Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста / С. Е. Фейнберг. – Москва, «Музыка», 1978. – 206 с.
 6. Чжен Лиша. Педагогическая деятельность С. Е. Фейнберга в Московской консерватории // Чжен Лиша // Музыкальная академия: научно-теоретический и критико-публицистический журнал. №3. – Москва, «Композитор», 2013. – 182 с.

REFERENCES

1. Barenboym, L. A. (1969). *Voprosy fortepiannoy tehniki i ispolnitelstva*. [Piano pedagogy and performance]. Leningrad.
 2. Buzoni, F. (1962). *O pianisticheskom masterstve*. [About pianistic craftsmanship]. Moscow.
 3. Hizeking, W. (1975). *Statyi o pianisticheskom iskusstve*. [Articles about pianistic art]. Moscow.
 4. Kyianovska, L. O. (2014). *Psyhologichnyi portret kompozytora yak dzherelo piznannia jogo indyvidualnogo stylu*. [Psychological portrait of the composer as a source of knowledge of his individual style]. Lviv.
 5. Feynberg, S. E. (1978). *Masterstvo pianista*. [Mastery of pianist]. Moscow.
 6. Chgen Lysha. *Pedagogicheskaya dejatel'nost S. E. Feynberga v Moskovskoy konservatorii*. [Pedagogical activity of SE Feinberg in the Moscow Conservatory]. Moscow.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

СИДОРЕЦЬ Тетяна Володимирівна – асистент кафедри музичного мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка.
Наукові інтереси: проблеми фортепіанної педагогіки та виконавства.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

SIDORETS Tatyana Volodymyrivna – Assistant of the Chair of Musical Art of the Faculty of Culture and Arts of the Ivan Franko National University of Lviv.
Circle of scientific interests: problems of piano pedagogy and performance.

*Дата надходження рукопису 22. 05. 2018 р.
 Рецензент – д.п.н. професор О. М. Олексюк.*

УДК 37.011.31.+784

ТОЛСТОВА Наталя Михайлівна – викладач кафедри теорії музики і вокалу Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського
 e-mail: tolstova1977@mail.ru

МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ І ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ У СТУДЕНТІВ ГОТОВНОСТІ ДО ФАХОВОГО САМОВДОСКОНАЛЕННЯ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ВОКАЛУ

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Проблема готовності майбутніх фахівців до самовдосконалення наразі є однією з найбільш важливих для педагогічної науки, що пояснюється

посиленням глобалізаційних процесів та стрімким інформаційно-технологічним розвитком суспільства. Це зумовлює потребу в посиленні соціальної мобільності фахівців, їхньої здатності адаптуватися до змін в