

Tishechkina - Tishechkina K. V. Osoblyvosti perekladu silskohospodarskykh terminiv. – Rezhym dostupu : <http://naub.oa.edu.ua/2013/osoblyvosti-perekladu-silskohospodarskykh-terminiv>.
<http://sum.in.ua/p/10/88/1>.
<http://webstyletalk.net/node/82>.
http://www.rusnauka.com/16_ADEN_2010/Philologia/68479.doc.htm.
<http://www.refine.org.ua/pageid-3229-1.html>.

Надійшла до друку 11.03.2015 року

УДК 378. 016: 78

Лариса Кожевнікова

ПРИНЦИПИ ХУДОЖНЬОГО ВТІЛЕННЯ ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ МАЙБУТНІМИ ВЧИТЕЛЯМИ МУЗИКИ У ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА

Фортепіанне виконавство – це нескінченний пошук істинно виконавської майстерності. Найвагомішою умовою досягнення успіху у фортепіанному виконавстві для майбутніх учителів музики є втілення художнього образу.

Метою статті є виокремлення теоретичного та практичного досвіду видатних музикантів-виконавців, вирішення методів та принципів художнього втілення звукового образу у процесі гри на фортепіано.

*Вагомим моментом у пошуках глибокого осягнення творчого задуму композитора є уміння слухати і чути. Серед важливих прийомів звукової виразності і наспівності С. Нейгауз вирізняє *legato cantabile* і *legato tenuto*.*

Наступною необхідною складовою успішного заняття із студентом є домагання визначеності і стійкості звуковидобування. Саме такий звуковий та виконавський комплекс є фундаментом звукової майстерності, безмежними темброво-динамічними можливостями виконання. Тому, одним із найважливіших засобів виразності є природний співучий, насичений звук, який можливий лише при вільному апараті.

Доречно зазначити, що виробленню точності й тонкості пальцевого відчуття сприяє виховання не лише «передслухання» звучання, а й «передчуття» кінцівкою пальця самого звуку - його характеру, забарвлення, всього комплексу виразних якостей.

Ключовими умовами успішності роботи студента у класі фортепіано є осмисленість занять, вміння слухати власну гру, правильне визначення конкретної звукової мети, усвідомлення першочергових завдань та шляхів їх вирішення. Особливої уваги потребує дослідження постійного контролю за якістю звучання зі сторони студента-виконавця.

Ключові слова: *музикально-виконавський розвиток, принципи художнього втілення звукового образу, звукова мета, прийоми звукової виразності.*

Фортепианное исполнительство – это бесконечный поиск истинно исполнительского мастерства. Важным условием достижения успеха в фортепианном исполнительстве для будущих учителей музыки есть воплощение художественного образа.

Целью статьи является изучение теоретического и практического опыта выдающихся музыкантов-исполнителей, выделение методов и принципов художественного воплощения звукового образа в процессе игры на фортепиано.

*Весомым моментом в поисках глубокого постижения творческого замысла композитора является умение слушать и слышать. Среди важных приемов звуковой выразительности и напевности Г. Нейгауз отличает *legato cantabile* и *legato tenuto*.*

Следующей необходимой составляющей успешного занятия со студентом является достижение определенности и устойчивости звукоизвлечения. Именно такой звуковой и исполнительский комплекс является фундаментом звуковой мастерства, безграничными темброво-динамическими возможностями исполнения. Поэтому, одним из важнейших средств

выразительности является природный певучий, насыщенный звук, который возможен лишь при свободном пианистическом аппарате.

Уместно подчеркнуть, что выработке точности и тонкости пальцевое ощущение способствует воспитание не только «предслышания» звучания, но и «предчувствие» кончиками пальцев самого звука – его характера, окраски, всего комплекса выразительных качеств.

Ключевыми условиями успешности работы студента в классе фортепиано является осмысленность занятий, умение слушать собственную игру, правильное определение конкретной звуковой цели, осознание первоочередных задач и путей их решения. Отдельного внимания требует исследование постоянного контроля за качеством звучания со стороны студента-исполнителя.

Ключевые слова: музыкально-исполнительское развитие, принципы художественного воплощения звукового образа, звуковая цель, приемы звуковой выразительности.

Piano execution – a never-ending search for true execution skills. Most significant condition for success in piano execution for future teachers of music is the embodiment of artistic image.

Most significant condition for success in piano performance for future teachers of music is the embodiment of artistic image. The article is the isolation of theoretical and practical experience of outstanding musicians, the discrimination methods and principles of artistic embodiment of the sound image in the piano. A significant moment in search of a deep comprehension of the creative idea of the composer is the ability to listen and hear. Among the important techniques of sound expression and melodiousness S. Neyhauz distinguishes legato cantabile. Much underlined the pronunciation of every sound, interval provides legato tenuto. Tenuto style of play and cantabile comparable with singing and poetry recitation. Fingers in the performance of the stroke should be sturdy enough to dive into the keyboard of a certain height, as if «germinating through Shared Key» /by Rachmaninov/. Another essential component of successful classes of student harassment is certainty and stability of sound. This is the sound and performing complex is a sound foundation skills, endless timbre, dynamic performance capabilities. Therefore, one of the most important means of expression is a natural melodious, rich sound that is possible only with the free device. Great importance repertoire, combining different pieces should yield enough material to develop the necessary skills piano. This contributes to systematic work on the works of various genres, characters and styles. It is appropriate that the development of precision and subtlety paltsovoho feeling promotes education not only «peredsluhannya» sound, but «anticipation» of the sound limb thumb – his character, color, expressive qualities of the whole complex.

The key terms of the success of the students in the playing piano are meaningful piano lessons, listening own playing, proper definition of specific sound objectives, priorities and awareness solutions. Special attention needs to study continuously monitoring the sound quality on the part of the student-artist.

Key words: Music and performing development, principles of artistic embodiment of the sound image, sound goal, techniques of sound expression.

Постановка проблеми. Фортепіанне виконавство – це нескінченний пошук істинно виконавської майстерності. Образна змістовність, чистота і культура голосоведення, інтонаційна виразність – ось найважливіші умови досягнення успіху у цій сфері.

У сучасній соціокультурній ситуації питання виконавства та інтерпретації набуває вагомого значення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Висвітленню теоретичних питань майстерності виконавця-інструменталіста присвячені праці М. Берляничка, Б. Гутнікова, М. Давидова, О. Шульпякова та інших. Проблеми удосконалення професійної підготовки виконавців-інструменталістів висвітлюються у працях О. Алексеєва, Е. Булатової, А. Малінковської, О. Олексюк та інших. Особливості музично-

виконавської підготовки у педагогічних вищих навчальних закладах розглядають Л. Арчажнікова, Н. Белая, І. Могілевська, І. Мостова, Г. Падалка, О. Рудницька та інші.

Психологічні особливості музично-виконавської діяльності розглядаються у працях Л. Бочкарьова, Ю. Заболоцького, В. Ражнікова, Д. Юника та інших.

Проблеми індивідуального навчання музиканта-виконавця у класі спеціальності фортепіано розглядали Л. Баренбойм, Г. Гінзбург, Г. Коган, Б. Мілич, Г. Нейгауз, Г. Ципін та інші.

Однак протиріччя між високим досягненням музичного виконавства як історичного факту і потребами сучасної теорії та практики зумовили вибір теми статті.

Формулювання цілей статті. Найвагомішою умовою досягнення успіху у фортепіанному виконавстві для майбутніх учителів музики є втілення художнього образу.

Метою статті є виокремлення теоретичного та практичного досвіду видатних музикантів-виконавців, вирішення методів та принципів художнього втілення звукового образу у процесі гри на фортепіано.

Виклад основного матеріалу. Вагомим моментом у пошуках глибокого осягнення творчого задуму композитора є уміння слухати і чути. Слух для музиканта – це те ж саме, що око для художника. Внутрішній слух завжди пов'язаний із рухливими відчуттями. Оскільки фортепіанна література переповнена наспівними текстами, то першочерговою умовою для майбутніх учителів музики має бути досягнення глибокого «багатого» звука, сповненого широким спектром звукових градацій по вертикалі та горизонталі.

Важливим аспектом досягнення потрібного звучання на фортепіано є добування студентами повного, м'якого, соковитий фортепіанного звуку. Він досягається завдяки певним умінням, які передбачають усвідомлення можливостей фортепіано та вправне володіння власними руками. На думку педагогів – методистів відчуття опори легше придбати при роботі над твором (або фрагментом) аккордового викладу. У цьому випадку простіше зрозуміти сутність завдання і звільнити свій піаністичний апарат. Шляхом показу, пояснень, роботи на уроці необхідно відчути допомогу м'язів плеча, спини, а також звуковий результат такого занурення в клавіші. [*Любомудрова, 1982: с.44*].

Паралельно з роботою над акордовою фактурою, над пошуками потрібного відчуття слід працювати над виразністю мелодичної лінії. Необхідною умовою успішного виконання цієї роботи є уміння «слухати наперед», тобто, граючи і прослуховуючи звукову лінію, потрібно цілеспрямовано вести її слухом, передбачаючи появу реального звучання кожної наступної ноти, інтонації, мотиву.

Володіння студентами простими піаністичними навичками, які технічно забезпечують це ведення, виразне слухове уявлення сприяє готовності піаністичного апарату до виконання потрібних завдань. Пошук потрібного звучання і, пов'язаного з ним відчуття, та слухового уявлення спочатку відбувається лише свідомо. Це досягається завдяки вмінню слухати свою гру, плавно переходити від одного звука в інший. Зокрема, момент занурення «подушечками» пальців у клавіші потребує «відчуття великої пружності і стійкості. Цей момент не може відчуватися як щось статичне, бо є частиною загального руху руки і пальців». При цьому, як зазначає Н. Любомудрова: «Слід звернути увагу не лише на природність ведення фрази, а на її осмисленість і наповненість звучання» [Любомудрова, 1982: с.45-46].

Як показує практика, систематична увага та вміле керівництва педагога, допомагають автоматизувати потрібні навички, набрати необхідного виконавського досвіду.

Важливими супутниками «гарного» звука є повна гнучкість (однак – «не розслабленість!»), «вільна вага», тобто рука має бути вільною від плеча та спини й до кінцівок пальців (уся точність саме в них зосереджена!), упевнене регулювання цієї ваги від ледь помітного торкання у швидких пасажах до могутнього напору за участі всього тіла [Нейгауз, 1989: с.64]. Окрім того, слід зазначити, що звук у фортепіанній грі є найголовнішим засобом. Як зазначає М. Перельман, максимальна виразність звука у процесі виконання створюється не лише завдяки інтонації, котра співзвучна з речовою та спрямована до «інтонаційних точок», але й шляхом досягнення єдиної звукової лінії [Перельман, 1981: с.76]. Сутністю цього «глибокого розуміння мистецтва співу», «горизонтального мислення» є поєднання звуків у єдиний потік, який розуміється як «сфокусованість» єдиного напрямку всього твору здатного до будь-яких нюансів.

Серед важливих прийомів звукової виразності і наспівності С. Нейгауз вирізняє *legato cantabile*. З технічного боку цей прийом забезпечує активне вслуховування в протяжність звучання. Він передбачає вільну від плеча «вагому» руку, м'яку пластичну кисть, повільне безударне занурення пальців до самого дна клавіші. Таким прийомом виконувались епізоди, в яких відчувалась вокальна природа музики – це твори Чайковського, Шуберта, Шумана, Брамса, Шопена та інші [Нейгауз, 1989].

Значно підкреслену вимову кожного звука, інтервала забезпечує *legato tenuto*. Манеру гри *tenuto* і *cantabile* можна порівняти із співом та поетичною декламацією. Пальці під час виконання цього штриха мають бути досить міцними, занурюватися в клавіатуру з певної висоти, ніби «проростаючи крізь клавішу» /за С. Рахманіновим/. Характер звучання *tenuto* відповідає окремим фрагментам музики Баха, Шопена,

Мусоргського, Рахманінова та ін., де особливо відчутна мовна, декламаційна основа.

Працювати над звуком можна реально лише за умови роботи над твором, над музикою та її елементами. Різноманітність звукової палітри насамперед пов'язана з індивідуальністю виконавця, тому турбота про якісне, виразне звучання тісно пов'язана з художнім рівнем майбутніх учителів музики.

Серед вагомих рис звукової виразності фортепіанної гри Г. Нейгауз вважав – «фактурний принцип». Означений підхід передбачав виховання у студентів багатопланового звучання фортепіанної фактури твору, що ґрунтується на розумінні регістрових відмінностей рояля. Уміння коригувати, вирівнювати звучність по вертикалі сприяє досягненню мелодичної рельєфності твору, яка не зникає в гуркотінні басів та підголосків.

Наступною необхідною складовою успішного заняття із студентом є домагання визначеності і стійкості звуковидобування.

Загальновідомо, що ступінь насиченості і характер звучання залежать від змісту музики, від щільності фактури, від регістру. Однак, слід пам'ятати, що навіть швидкі, прозорі за своїм викладом епізоди, які не потребують густого звучання, потрібно вчити в повільному темпі, щільним звуком. Тому, студент повинен відчувати особливу єдність звукового початку і чисто виконавського фізичного відчуття клавіатури, зручності всього піаністичного апарату. Саме осмислене ведення усієї мелодичної лінії, вироблення стійкості відчуття сприяє досягненню справжнього повнозвучного багатства. Окрім того, саме такий звуковий та виконавський комплекс є фундаментом звукової майстерності, безмежними темброво-динамічними можливостями виконання. Тому, одним із найважливіших засобів виразності є природний співучий, насичений звук, який можливий лише при вільному апараті.

Музиканти-педагоги акцентують увагу на необхідності засвоєння студентами «початкової, музично-осмисленої звукової роботи над твором» [Любомудрова, 1982: с.46-47]. Не зважаючи на те, що на цій стадії звукові проблеми вирішуються в дещо узагальненому плані, студенту необхідно домагатися освоїти їх максимально. Саме початкове оволодіння твором має полегшити усю подальшу ретельну роботу над звуковою виразністю, створити передумови для музичного та технічного (в широкому і в більш вузькому сенсі слова) освоєння твору. Звичайно, «якись деталі зазвучать відразу так, як потрібно, звучання інших – буде лише наближеним до бажаного» [Любомудрова, 1982: с.47].

Суттєве значення у класі фортепіано має виховання у студента чуйності і сприйнятливості до відтінків виразності звучання, здатності до розрізнення тонких звукових градацій. Тому, педагог повинен бути хорошим «діагностом» і завжди бачити, що саме заважає учневі знайти

потрібне звучання: недостатньо чітке слухове уявлення чи зайві рухи, скутість або недостатня зосередженість.

Великого значення набуває репертуар. Поєднання різних творів повинно давати достатньо матеріалу для вироблення необхідних піаністичних якостей. Цьому сприяє систематична робота над творами різних жанрів, характерів і стилів. Саме «виразні особливості досліджуваної музики визначають виконавчі завдання і допомагають у досягненні різноманітної колористичної палітри» [Любомудрова, 1982: с.47]. Провідною тут стає проблема органічного взаємозв'язку слухового уявлення конкретної звукової цілі й особливої витонченості, чуйності кінчиків пальців.

Доречно зазначити, що виробленню точності й тонкості пальцевого відчуття сприяє виховання не лише «передслухання» звучання, а й «передчуття» кінцівкою пальця самого звуку – його характеру, забарвлення, всього комплексу виразних якостей. Спосіб «виголошення» звуку або будь-якої послідовності пальців, тобто характер самого дотику їх до клавіш, визначається виразним значенням даної деталі. Реальне досягнення уявної слухом звукової мети залежить від того, наскільки точним є пальцове відчуття. Прямий шлях до різноманітності, барвистості звучання є «дотик кінчика пальця до клавіші» [Нейгауз, 1988: с.5].

Досягнення виконавської мети безперечно залежить від вільного володіння піаністичним апаратом.

Як зазначають педагоги-практики, доволі часто гра студентів на фортепіано пов'язана здебільшою з пласким, необ'ємним звучанням, «який не має нічого спільного з тим, що надає виконанню справжньої виразності» [Любомудрова, 1982: с.48].

Студентом-виконавець повинен усвідомити, що навіть сильне, потужне звучання фортепіано не повинно втрачати своєї виразності, насиченості й краси.

Володіння музичним інструментом як живою музичною мовою є основою у звучанні, що спирається на відмінне володіння інструментом. Особливо слід виділити середній тембральний та динамічний діапазони. «Середній діапазон» з його виразними можливостями інтонацій досить неоднорідний і наповнений безліччю динамічних мікронюансів, що, звичайно, сприймаються не як велика кількість *crescendo* і *diminuendo*, а власне як жива музична мова.

Звертаючи увагу на наповненість мікронюансами «середнього діапазону» педагоги радять звернути увагу студентів на смислове значення *crescendo* і *diminuendo* в оточенні загального *p*, *f*. Акцентуація уваги на явищах своєрідної динамічної «поліфонічності», суміщення двох виконавських ліній конкретизується загальним яскраво вираженим емоційним і динамічним наростанням та низкою відносних спадів звучання всередині. Такий «уступчастий» динамічний розвиток, часто приводить до

вельми насиченої кульмінації. Специфічність означеного підходу ускладнює досягнення смислової вершини та вельми посилює емоційну напруженість підйому і його завершення. Подібний композиційний прийом зустрічається досить часто, особливо у крупних творах романтичного стилю.

У пошуках колористичних нюансів студенти часом зовсім забувають про природну музичної мови на фортепіано, Ці учні нагадують поганих драматичних акторів, які, зловживаючи переходами від крику до шепотіння, ігнорують інтонаційним багатством звичайної мови людини.

Робота студента у сфері агогіки потребує врахування низки важливих чинників. Загальновідомо, що ритм не є тотожний метру, але почуття ритму не може існувати за межами періодичності, створюваної метричних початком.

Необхідно розрізнати живий ритм музики і нотний метр, що є канвою, на якій розвивається справжнє життя ритму. Живий музичний ритм завжди художньо обумовлений нотним записом і тяжінням до певної метричної системи. Заняття зі студентами мають бути спрямовані на виховування тісної взаємодії метра і ритму. З одного боку, у грі необхідна тимчасова точність, з іншого – виразний сенс твору вносить свої вимоги, які коригуються метрично.

Поняття «хороший ритм» у фортепіанному виконанні тлумачиться вельми широко. До нього входять метрична точність, відчуття тимчасового пульсу, алогічні відхиленнями. Сутність поєднання тимчасової точності з найдрібнішими відхиленнями від неї зумовлені виразністю музичної мови. Існування зонності слухового сприймання допомагає відчутти тимчасову межу, яку не слід переступати.

Рояль не повинен «кричати», звучати різко навіть за умов використання його максимальних динамічних можливостей. Хоча, в окремих випадках художній задум вимагає застосування жорсткого звучання, однак ця звукова фарба буває потрібна вкрай рідко і не повинна перетворюватися на якусь абстрактну «норму».

У практиці виконавців досить поширеним є перекручена уява студентів про характер звучання на ріано. Результатом такої уяви є звук, який позбавлений тембру, визначеності та ясності.

Доволі вагомими й ефективними у даному аспекти є методи роботи, які сприяють роз'ясненню характеру звучання, вивченню динамічних вказівок, які обумовлені змістом музики. Ясність звучання, яка необхідна при ріано, вимагає особливої точності дотику пальців до клавіш.

Часто спостерігається боязке ставлення студентів до самого звуку інструмента, і як наслідок – втрачається точність дотику, відчуття опори на клавіші. Педагогу максимально треба сприяти тому, щоб учень уявляв безмежні звукові можливості фортепіано і властиве йому звукове благородство.

Головними рисами нейгаузівського піанізму є вміння грати вагою руки, розвинена кистьова пластика, вільні та самостійні (злегка витягнуті) пальці. Прийоми звукодобування можуть приймати ті чи інші варіанти у залежності від художніх задач.

Звертаючись до діалектичного принципу виконавської школи Г. Нейгауза, ми можемо стверджувати, що весь життєвий і творчий досвід, який накопичують студенти впродовж навчання, повинен дати поштовх до виникнення певного виконавського «згустку», який засвідчує новий якісний рівень виконання.

Завдання педагога полягає тому, щоб не лише навчити студента «добре грати», але й підвищити його довіру до власних можливостей, розвинути його талановитість. Правильна організація роботи в класі фортепіано сприяє вихованню у студентів самостійності, а самопізнання й вміння приведуть до зрілості та майстерності.

Застосування комплексного методу викладання дасть можливість розвивати студента не лише у музично-естетичному напрямку, а й виховувати морально, етично, цілісно. Постійний інтерес до інших видів мистецтв – поезії, живопису, скульптури допомагає усвідомити як поетичний образ, так загальний та детальний зміст музичного твору. Осягнення гармонії, мелодії, поліфонії, фортепіанної фактури дає можливість студентам досягнути відповідності між знаннями та діями, оволодіти необхідними піаністичними навичками та прийомами.

Необхідність розвитку у студентів цілісного охоплення музичного твору є важливою рисою високого досягнення виконавської майстерності. Саме почуття та розуміння виконавського задуму вказує на володіння ритмом виконання. Розуміння та узгодженість усіх частин твору залежить від ясності та визначеності виконавських намірів.

Виховання у студентів вірного погляду та виконавської перспективи сприяє глибшому розуміння, більш яскравому музичному образу. Застосування широкого спектру виконавських ресурсів, піаністичних прийомів є запорукою ясності, органічності, узгодженості.

Загальновідомо, що Г. Нейгауз, який вважається видатним майстром фортепіанного звука, зосереджував увагу студентів на організуючій ролі ритму. Виступаючи проти вичурності, надмірності, яка лише шкодила логіці музичної мови він закликав до простоти та природності музичного висловлювання. Потік музичних фраз, їх взаємопереходи порівнювались із подихом людини. Прийоми фразування були найрізноманітніші: посилення та послаблення звучності, невеличкі відступи від темпа, відтягування окремих звуків. Усе спрямовувалось на досягнення живої інтонаційної виразності. Особливості інтонації та фразування безпосередньо пов'язувались із організуючим початком ритму.

Якщо у процесі роботи над творами в класі існував «культ» вивіреності кожного звука, то на сцені, від виконавця вимагалась повна

емоційна віддача, власна інтонація, багатогранний прояв особистості. Під час виконання музичних творів на сцені, студенту необхідно навчитися забувати про раціональні елементи підготовки й намагатися досягнути максимальної безпосередності висловлювання. Імпровізаційність, емоційна напруга не зіштовхнуть фундаментально продуманий виконавський задум, а лише нададуть йому риси творчості. Кінцевою метою фортепіанного виконавства є уміння захопити слухача, заставити його страждати, радіти, хвилюватися, навіть змінюватися світосприйняття.

Педагогічний метод Г. Нейгауза передбачав органічну єдність живої творчості, яка спрямована на розкриття поетичного задуму та цілеспрямованої конкретної роботи над його піаністичним втіленням. Намагаючись різноманітні прийоми художнього впливу допомагають отримати очікуваний результат. Знаходячись у тісній взаємодії із викладачем, досягаючи реального звукового втілення певного художнього завдання, студент виробляє максимальну точність і зосередженість. Цілеспрямовані, активні домашні заняття студента – це робота над досягненням найкращого результату.

У процесі роботи студент повинен переконатися, що ритмічна свобода – це не всюдозволеність, а метрична єдність. Досягаючи виконавської вправності студентам необхідно якомога раніше усвідомити, що чим більша музична впевненість, тим менш на невпевненість технічна. Скутість, зайві рухи є перешкодою для піаністичного зростання. Необхідність розвитку у студентів музичних, слухових, артистичних здібностей допоможе компенсувати деякі прогалини таланту.

Виховання творчої волі у студентів є важливою складовою образного звукового втілення. На думку Г. Нейгауза, тверда воля для виконавця дає переконання у власній інтерпретації. Стійка воля піаніста – це диригентський початок, який виступає підґрунтям для ритму твору, рельєфності музичного образу.

Педагоги – виконавці наполегливо рекомендують виховувати у студентів надзвичайно необхідні уміння щодо точного відтворення темпу твору. Основою цього уміння є суворі ритмічні обмеженості, відчуття чіткої часової обумовленості, рішуча відмова від ілюзії свободи, тобто від безпідставних *accelerando*, *ritardando*, *crescendo*, *diminuendo*, які лише порушують цілісність музичної тканини.

Надаючи першочергового значення волі піаніста, слід виховувати уміння досить точної передачі характеру твору, потрібної міри звучання, динамічних та агогічних відтінків. Характер інтонаційної виразності залежить від того, наскільки налагодженим є контакт «голова – руки – голова». При наявності означеної взаємодії м'язи рук і зап'ясток виконавця починають природньо рухатися, дихати, напружуватися та розслаблятися. Завдяки чіткій внутрішній слуховій уяві студент зможе без проблем змінити динаміку звуку або штрихи. М'язові зажими часто

приводять до психологічних проблем у виконавстві. Відсутність чіткої уяви про звукову градацію виконання є причиною слабких кінчиків пальців. Розвиток даного уміння у студентів передбачає міцні, чуттєві й «розумні» пальці. Саме такі відчуття допомагають досягнути максимально об'ємного, наспівного звука, або ж навпаки, зібратися для чіткого та ясного звучання.

Тому, усі ознаки зажатості піаністичного апарату, статичності кисті, в'ялості кінчиків пальців безпосередньо пов'язані із точністю внутрішньої уяви.

«Спів» за фортепіано є вагомою складовою правильного звуковедення. Студент якомога раніше має усвідомити важливу закономірність, яка існує між грою з вагою руки та уявним звуковим рухом. Звукодобування, що ґрунтується на вібрації звука фортепіано, життєвості вказує на оволодіння навичками наспівного звука та уміннями достовірної передачі музичної думки. Відповідні піаністичні прийомами та розвинена внутрішня уява дозволить виконавцю досягнути легатного співу, відчуття перетікання одного звука в інший.

Майбутній вчитель музики не може володіти красивим наспівним звуком, якщо його слух не може схопити фортепіанної тривалості звука від його початку до затухання. максимальна природність рухів, зручності, легкості й гнучкості рук, і найголовніше – краса звука. Руки під час роботи повинні відчувати зручність та фізичне задоволення. Гарний звук – це виразність виконання, тобто організація звука у процесі виконання твору У творчого виконавця «гарний» звук – це насамперед складне поєднання і співвідношення звуків різної сили, різної тривалості в цілому.

Висновки. Таким чином, узагальнюючи вищевикладене підкреслимо, що ключовими умовами успішності роботи студента у класі фортепіано є осмисленість занять, вміння слухати власну гру, правильне визначення конкретної звукової мети, усвідомлення першочергових завдань та шляхів їх вирішення. Складовими правильного звуковидобування є точна внутрішня слухова уява виконавця, чуттєві пальцеві кінцівки, володіння інтонацією та вагою.

Окремої уваги потребує дослідження постійного контролю за якістю звучання зі сторони студента-виконавця.

ЛІТЕРАТУРА

- Любомудрова, 1982* – Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано : [учебное пособие] / Н. Любомудрова. – М., Музыка, 1982. – 143с.
- Нейгауз, 1988* – Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры : Записки педагога / Г. Нейгауз. – М., 1988. – 240с.
- Перельман, 1981* – Перельман Н. В классе рояля / Н. Е. Перельман. – Л. : Музыка, 1981. – 114 с.
- Тимакин, 1987* – Тимакин Е. Навыки координации в развитии пианиста : [Учебно-метод. пособие для фортепиано] / Е. Тимакин – М., 1987. – 119с.
- Штепанова-Курцова, 1986* – Штепанова-Курцова И. Фортепианная техника : методика и практика / И. Штепанова-Курцова. – Изд-е 2. - К., 1986. – 159с.

Щапов, 1968 – Щапов А. Некоторые вопросы фортепианной техники / А. Щапов. – М., 1968. – 180с.

REFERENCES

Lyubomudrova, 1982 – Lyubomudrova N. Metodyka obuchenyuya ygre na fortepyano : [uchebnoe posobyе] / N. Lyubomudrova. - М., Muzyka, 1982. - 143s.

Nejgauz, 1988 – Nejgauz G. Ob yskusstve fortepyannoj ygry : Zapysky pedagoga / G. Nejgauz. – М., 1988. – 240s.

Perelman, 1981 – Perelman N. V klasse roayalya / N. E. Perelman. – L. : Muzyka, 1981. – 114 s.

Tymakyn, 1987 – Tymakyn E. Navyky koordynacyy v razvytyy pyanysta : [Uchebno-metod. posobyе dlya fortepyano] / E. Tymakyn – М., 1987. - 119s.

Shtepanova-Kurczova, 1986 – Shtepanova-Kurczova Y. Fortepyannaya texnyka : metodyka y praktyka / Y. Shtepanova-Kurczova. - Yzd-e 2. - К., 1986. – 159 s.

Shhapov, 1968 – Shhapov A. Nekotorye voprosy fortepyannoj texnyky / A.Shhapov. – М., 1968. – 180s.

Надійшла до друку 17.02.2015 року

УДК 378.147:784

Микола Колос

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Реформування сучасної мистецької освіти спрямоване на оновлення змісту й упровадження інноваційних технологій організації навчання, формування високого рівня професійної компетентності майбутнього вчителя музики, удосконалення його методичної підготовки та формування вокально-методичної компетентності.

Взаємодія вокального і методичного компонентів процесу підготовки майбутніх фахівців музично-педагогічного профілю спрямована на здобуття студентами знань та практичного досвіду співацької та викладацької діяльності.

Успішність вокально-методичної підготовки майбутнього вчителя-музиканта залежить від гармонійного поєднання вокально-теоретичних знань із педагогічними. Формування певних педагогічних здібностей та вмінь передавати свої знання і досвід учням сприяє підвищенню професійної майстерності педагога, яка формується в таких педагогічних умовах: володіння основами мистецької педагогіки; посилення світоглядної, методологічної і загальнонаукової підготовки; уміння аналізувати педагогічний досвід, на основі чого виокремлюються ефективні форми і методи роботи; достатнього рівня особистісної культури і професійної компетентності, володіння навичками спілкування.

Ключові слова: студент, учитель музики, вокальна підготовка, методична підготовка, спів, постановка голосу, професійна підготовка, компетентність.

Реформирование современного художественного образования направлено на обновление содержания и внедрение инновационных технологий организации обучения, формирование высокого уровня профессиональной компетентности будущего учителя музыки, совершенствование его методической подготовки и формирование вокально-методической компетентности.

Взаимодействие вокального и методического компонентов процесса подготовки будущих специалистов музыкально-педагогического профиля направлено на получение студентами знаний и практического опыта певческой и преподавательской деятельности.

Успешность вокально-методической подготовки будущего учителя-музыканта зависит от гармоничного сочетания вокально-теоретических и педагогических знаний. Формирование определенных педагогических способностей, умений передавать свои знания и опыт ученикам способствует повышению профессионального мастерства педагога. Вокальные способности