

5. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте : Психол. очерк : Кн. для учителя – 3-е изд. / Л.С. Выготский. – М. : Просвещение. – 1991. – 93 с.
6. Загальна психологія : Підручник / За загальною редакцією С.Д. Максименка. – Вінниця : Нова Книга, 2006. – 688 с.
7. Иванов В.П. Человеческая деятельность – познание – искусство / В.П. Иванов. – К. : Наукова думка. – 1977. – 251 с.
8. Лернер И.Я. Дидактические основы методов обучения / И.Я. Лернер. – М. : Педагогика, 1981. – 186 с.
9. Маркарян Э.С. Системное исследование человеческой деятельности / Э.С. Маркарян // Вопросы философии, 1972. – №10. – С. 77-86
10. Пономарев Я.А. Рефлексия в развитии творческого мышления / Я.А. Пономарев, И.Н. Семенов, С.Ю. Степанов // Психологический журнал. – 1986. – № 6. – С. 158–159
11. Сисоєва С.О. Основи педагогічної творчості: Підручник / С.О. Сисоєва. – К.: Міленіум, 2006. – 344 с.
12. Скаткин М.Н. Содержание общего среднего образования: Проблемы и перспективы / М.Н. Скаткин, В.В. Краевский – М.: Педагогика, 1981. – 96 с.
13. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. – М. : Политиздат, 1991. – 560 с.

УДК 780.616.433 (4-15) «19»

*Кожевникова Л. В.*

## **ПСИХОЛОГІЧНИЙ НАПРЯМОК У ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИЦІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ПІАНІЗМУ ХХ ст.**

*У статті висвітлено педагогічні ідеї видатних педагогів-піаністів Західної Європи ХХ ст. Проаналізовано психологічні засади оволодіння майстерністю гри на фортепіано, виокремлено розумову, аналітичну складову психотехнічного розвитку піаніста-виконавця.*

**Ключові слова:** *звукотворча воля, розумова уява, звуковий образ, технічне фразування, психотехнічний розвиток.*

*В статье освящены педагогические идеи выдающихся педагогов-пианистов Западной Европы XX в. Анализируются психологические основания овладения мастерством игры на фортепиано, выделено умственную, аналитическую составляющую психотехнического развития пианиста-исполнителя.*

**Ключевые слова:** *звукотворческая воля, умственные представления, звуковой образ, техническая фразировка, психотехническое развитие.*

*The article sanctified pedagogical ideas of outstanding teachers-pianists of the twentieth century in Western Europe. Analyzed the psychological bases of mastering the future teachers of musical art of piano mastery, mental allocated, the analytical component psychotechnical development.*

**Keywords:** *soundcreative will, mental representation, sound image, technical phrasing, psychotechnical development.*

Оптимізація процесу професійної підготовки студентів – майбутніх вчителів музичного мистецтва значною мірою спирається на професійне володіння фортепіано.

Фортепіанне виконавство – це нескінченний пошук виконавської майстерності. Культура звуку, образна змістовність, чистота и інтонаційна виразність – ось найважливіші умови досягнення успіху у цій сфері.

У сучасній соціокультурній ситуації теоретичні та методичні аспекти фортепіанної майстерності набувають вагомого значення. Спираючись на власний досвід, видатні зарубіжні піаністи-педагоги ХХ ст., такі як Й. Гофман, Ф. Бузоні, К. Мартинсен, М. Машковський, А. Рубінштейн та інші, намітили шляхи формування сучасної школи

піанізму. Виокремлення психологічного фактора як домінуючого чинника у питаннях розвитку фортепіанної майстерності, в їх висловлюваннях ґрунтувалось на живій виконавській практиці, що сприяло ефективному вирішенню піаністичних завдань.

Подальшого розвитку ці ідеї набули свого розвитку у працях Ю.Капустина, В.Іванникова, Ю.Гіппенрейтера, Б.Кременштейн, В.Петрушина.

Детально зупинимось на психологічному напрямку в їх теоретико-методичних розробках, який щільно пов'язаний із розумовою та аналітичною роботою піаніста.

Треба зазначити, що перші десятиліття ХХ ст. паралельно із анатомо-фізіологічним вченням, досить активно розвивається новий напрямок в теорії піанізму, засновниками нової школи стали видатні музиканти-виконавці - Йосип Гофман та Ферруччо Бузоні.

Якщо попередній напрямок фокусував увагу на розробці «фізіологічно виправданих рухів піаніста», які не були пов'язані з індивідуальністю виконавця, його художньою уявою, то новий напрямок передбачав розвиток «розумової техніки» / за Й.Гофманом /, тобто уміння детального аналізу художніх й технічних завдань, а також втілення їх у виконанні. [10, с.50].

Один із найвидатніших піаністів першої половини ХХ століття Й.Гофман у теоретичних працях «Фортепіанна гра» й «Відповіді на питання про фортепіанну гру» висловив власні погляди на гру піаніста та естетичні завдання виконавського мистецтва.

Він вважав, що техніка знаходиться не у пальцях, а у мозку, підкоряється музичній волі, що сприяє виробленню розумових уявлень про певні звукові завдання. «Розумова техніка, - писав він,- це здатність до чіткого уявлення про пасаж, не використовуючи при цьому дію пальців. Оскільки будь-яка дія пальця визначається насамперед розумовою діяльністю, тому пасаж має бути підготовлений в думках, а вже згодом відтворений на фортепіано. Таким чином, у майбутніх виконавців потрібно розвивати здатність до внутрішнього звукового уявлення, а не до відтворення нотного рисунку»[1, с.56].

Процес переходу музичного задуму у звукову реальність передбачає вироблення навичок чіткої уявної звукової картини, яка передається рухомим нервовим центрам, зайнятих у музичній роботі. Й.Гофман зазначав, що неясність звукової картини приводить до порушення дії нервових центрів, що керують пальцями. Тільки завдяки чіткій внутрішній слуховій уяві студент зможе без проблем змінити динаміку звуку або штрихи. Для відновлення звукової уяви педагог рекомендував спосіб повільного та максимально точного програвання невдалих епізодів. «Намагайтесь досягнути чіткої звукової картини, тоді пальці змушені будуть їй підкорятися» - радив Й.Гофман [1, с.58].

Мускульна напруженість часто призводить до психологічних проблем у виконавстві. Відсутність чіткої уяви про звукову градацію виконання є причиною слабких кінчиків пальців. Розвиток даного уміння у студентів передбачає міцні, чутливі й «розумні» пальці. Саме такі відчуття допомагають досягнути максимально об'ємного, наспівного звука, або ж навпаки, зібратися для чіткого та ясного звучання. За переконанням Й. Гофмана, швидкість музичного мислення є результатом еластичності розуму, який розвивається завдяки постійній, неухильній, неослабній праці за фортепіано. Саме ця теза стала основою його вчення про розумову техніку [1, с.58].

З метою розвитку уяви та пам'яті Й.Гофман рекомендує чотири способи розучування музичного твору, а саме:

- за інструментом з нотами;
- без інструмента з нотами;
- за інструментом, але без нот;
- без інструмента і без нот.

Педагог зазначав, що другий та четвертий способи найбільш виснажливі для розуму, однак є досить ефективними для розвитку музичної пам'яті. Перевага роботи над музичним твором без інструмента полягає у тому, що «апарат втілення» не стає домінуючим для виконавця і завдяки цьому музична уява може проявлятися з більшою гнучкістю та свободою. Крім того, виконавець продумує та вслуховується в деталі, які бувають непомітними у роботі за інструментом.

Значну роль у формуванні піаністичної школи ХХ ст. відіграв Феруччо Бузоні – геніальний піаніст, композитор і педагог. Вивчення та аналіз творчості Й.Баха та Ф.Ліста стали підґрунтям для його власних художніх поглядів та феноменальної віртуозності. Результатом його багаторічних роздумів праці над проблемами інтерпретації стала теза: «Найвища техніка зосереджена у мозку» [5, с.95].

Аналізуючи труднощі нотного тексту, Бузоні намагався максимально автоматизувати рухи піаніста. Вказуючи на невідповідність між метричним групуванням пасажу та технічною логікою будови, він пропонував «технічне фразування», тобто розподіл пасажу на зручні однакові ланки, які відповідають позиції руки. Саме метод «технічних» варіантів отримав критику з боку музикантів. Однак знайомство із типовими та головними труднощами фортепіанної гри відіграло значну роль у виконавській та педагогічній практиці.

Яскравим представником розумового аналітичного напрямку роботи піаніста став В.Бардас. Досить цінним у практиці навчання він вважав не зовнішні рухи рук, а спостереження за власними відчуттями. В.Бардас вважав, що мускульне відчуття є досить суб'єктивним і набувається лише шляхом самоспостереження. Утримання в пам'яті такого мускульного відчуття є вагомим, ніж знання відповідних рухових форм.

Підкреслюючи інстинктивність мускульного відчуття, В.Бардас пропонував ряд вправ, що передбачають узгодженість уяви (звуковий образ) із реальним відтворенням (реальне звучання). Такий союз, на думку педагога, приводить до міцного зв'язку між звуковим образом та мускульним відчуттям, саме в цей момент розпочинається справжня техніка, яка має «функціональний успіх» [9, с.40].

Психічні та фізичні взаємини розвитку фортепіанної техніки вимагають безперешкодної передачі вольового імпульсу руці. Розкриваючи психологічні закономірності технічного виконавства, необхідно подумки розкласти пасаж на технічно зручні складові частини. У зв'язку з цим, В.Бардас вважав, що «метою технічної роботи є заміна багатьох дій на одиничні, які спрямовані на складні дії. Це можна пояснити тим, що ряд початкових намірів, автоматизуючись, випадають із свідомості, залишаючи місце складному вольовому імпульсу» [9, с.42].

Педагог зазначав, що розвантаження свідомості відбувається завдяки єдиному складному вольовому імпульсу, який проходить автоматично і підсвідомо. Він підкреслював, що будь-який надмірний контроль під час художнього виконання може лише зашкодити безпомилковому автоматизованому процесу.

Погоджуючись з позицією Й.Бузоні, В.Бардас акцентував увагу виконавців на певних незручностях, які виникають в нотному тексті. Зокрема він наголошував на «фразеологічних одиницях», які часто не співпадають із «технічними одиницями», тобто із уявою про фізичну зручність їх виконання. Розбираючись в труднощах складного сплетіння іннерваційних процесів, необхідно вибрати найбільш зручне виконання з точки зору техніки гри на фортепіано», - констатував автор [9, с.45].

Вагоме місце у розвитку теорії західноєвропейського піанізму ХХ ст. займає постать Карла Мартинсена. Його теорія активного розвитку музичного слуху піаніста ґрунтувалася на провідному значенні слухової уяви, яка має передувати добуванню звука на фортепіано. Ця педагогічна ідея була висунута ще у ХVІІІ ст. Леопольдом Моцартом, однак наукове обґрунтування належить саме К. Мартинсену.

Педагог справедливо зауважував, що фортепіанне виконавство загалом ґрунтується на середнього учня. Його первинно-моторне виховання учнів зводиться до певних етапів, зокрема : прочитання нотного тексту, переведення його на клавіатуру, засвоєння певних прийомів гри і нарешті, слухання звуків, які добуті за інструментом. Принципова позиція К. Мартинсена ґрунтувалася на тому, що коротка психологічна схема: «бачу – граю – чую», протирічить усім видам онтогенетичного розвитку людини.

Загальноприйнятій методиці Мартинсен протиставляв власну систему, яка ґрунтується на «комплексі вундеркінда». З психологічної точки зору «комплекс вундеркінда» - це безпосередня спрямованість волі слухової сфери до звукової мети – клавіатура або грифа інструмента. Водночас у свідомості майже не відводиться місце для

посередніх ланок таких як рухи, пальці, нога тощо, оскільки у центрі свідомості особистості знаходиться лише бажаний слухом звук та відповідного звучання «точка атаки» на клавіатурі. Педагог стверджував, що психологічний бік ігрового процесу, його збудник та мета знаходяться у центрі свідомості, а психофізичний бік – рухи та відповідні частини тіла, біля центру» [7, с.53]. Означені педагогічні ідеї схематично зводяться до наступної словесної формули: бачу – чую – граю.

Педагог зауважував, що вагомою складовою розвитку техніки піаніста є музична воля, яка міститься у природній потребі до музичного висловлювання. «Техніка без музичної волі – це здібності без цілі, а стаючи самоціллю, вони не можуть слугувати мистецтву» [8, с.53]. 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 між зап'ястком та мускулами рук виконавця, останні починають природньо рухатися, дихати, напружуватися та розслаблятися. Тому, розумова праця, визначення мети та втілення її у реальну звукову картину є важливими базовими чинниками розвитку майбутніх виконавців.

Мартинсен ґрунтовно аргументує необхідність розвитку «звукотворчої волі», яка має бути головним завданням педагогіки та проявом свідомої волі у досягненні художньої мети. Звукотворча воля – це необхідна якість, яку кожен справжній піаніст власне безпосередньо має відчувати як первинну, центральну силу у процесі виконавства», - зазначає Мартинсен. Вагомими складовими «звукотворчої волі» є шість елементів: «звуквисотна воля», «звукотембральна воля», «лінійна воля», «ритмоволя», «воля до форми» і «формуюча воля» [7, с.55]. Від якості й інтенсивності цих взаємозв'язаних елементів залежать індивідуальні особливості музиканта.

Розкриваючи питання звукодобування на фортепіано, Мартинсен підкреслював, що лише тоді, коли «звукотворча воля підготувала відповідний спосіб висловлювання», майже усі виконавці «інтуїтивно відчувають, що інструмент живе у них під руками» [7, с.58].

Детально розглянувши різні прийоми використання педалі, Мартинсен відкидав будь-які теоретичні передуми щодо її освоєння. Він стверджує, що майстерність педалізації формується підсвідомо, підкоряючись звукотворчій волі виконавця.

К. Мартинсен виділив три важливих типи звукотворчої волі: класичну, романтичну й експресіоністську. Для класичного виконання необхідна статична звукотворча воля, для романтичного – екстатична, для експресіоністичного – експансивна. [6, с.94].

Характеризуючи особливості кожного типу звукотворчої волі К. Мартинсен звертається до трьох постатей післялістовської епохи, а саме: К. Бюлова, Антона Рубінштейна і Ф. Бузоні. На його думку К. Бюлов – зразок виконавця класичного типу, А. Рубінштейн – романтичного, Ф. Бузоні – експресіоністичного.

Саме класична (статична) техніка, на думку К. Мартинсена, є первинною у технічному навчання й розвитку особистості. З тілесно-моторної точки зору – метою піаніста є клавіша, тому домінуючою має бути та частина ігрового апарату, яка націлена на клавішу, тобто на кінцівку пальця [6, с.169]. К. Мартинсен зазначає, що правильне розуміння статичної техніки ґрунтується не на ізольованих пальцевих рухах й зажатому граючому апараті, а на його відносному вивільненню й вільно висячій руці.

Не дивлячись на суб'єктивність цієї думки, науковці вважають, що теорія індивідуальності фортепіанної техніки К. Мартинсена є досить цінною та безперечною.

Керуючись практичними цілями у створенні творчої техніки К. Мартинсен підкреслював, що звукотворча воля має бути первинною основою педагогічного процесу й передбачає процес викладання «від внутрішнього до зовнішнього», а не навпаки [6, с.213].

Узагальнення позицій цих видатних музикантів-педагогів дозволяє зробити висновок, що вони заклали теоретичні й практичні підвалини фортепіанно-виконавського мистецтва: здійснили аналіз шляхів розвитку сучасного фортепіанного мистецтва й педагогіки; вирізнили важливі складові педагогічного процесу з домінуючим значенням аналітичної й розумової роботи; обґрунтували поняття «звукотворча воля» та її структурні компоненти;

охарактеризували типи індивідуальної виконавської майстерності; розкрили значення психологічного чинника у вирішенні піаністичних задач. Їх методичні праці та педагогічні ідеї не втратили свого значення до сьогоднішнього дня і особливого значення набувають на етапі початкового навчання молодих музикантів.

#### Література

1. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / Й. Гофман. – М.: Госуд. муз. из-во, 1961. – 222 с.
2. Баренбойм Л. Вопросы фортепианного исполнительства / Л. Баренбойм. – Л.: Музыка, 1960. – 282 с.
3. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / [соств. С. Хентова]. – М., -Л.: Музыка, 1966. – 316 с.
4. Иванников В.А. Психологические механизмы волевой регуляции / В.А. Иванников. – М. - С.-Пб.: Питер, 2006. – 204 с.
5. Коган Г. Ферруччо Бузони / Г. Коган. – М.: Музыка, 1964. – 189 с.
6. Мартинсен К. Индивидуальна фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К. Мартинсен. – М.: Музыка, 1966. – 220 с.
7. Мартинсен К. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / К. Мартинсен. – М.: Музыка, 1977. – 130 с.
8. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма: Учебное пособие / А. Николаев. – М.: Музыка, 1980. – 112 с.
9. Психология техники игры на фортепиано. Две статьи: И. Березовского и В. Бардоса / пер. А.С. Шевес. – М.: Муз. сектор, 1929. – 111 с.
10. Щапов А. Фортепианная педагогика / А. Щапов. – М.: Сов. Россия, 1960. – 172 с.

УДК 378.091.33:[37.015.31:7

Паньок Т. В.

### МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ НАЦІОНАЛЬНОЇ СИСТЕМИ ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ

*Розкривається роль методології в становленні художньо-педагогічної освіти у різні історичні періоди. Аналізуються внутрішні та зовнішні чинники розвитку вищої художньо-педагогічної освіти в ХХ столітті, що вплинули на формування освіти у ВНЗ. Доводиться, що доба радянського ідеологічного диктату, позначившись на формі й змісту образотворчого мистецтва, вивела нове розуміння мистецтва за допомогою «методу соцреалізму», а згодом ці теорії позначилися й на методології викладання в галузі художньо-педагогічної освіти. Обґрунтовано, що після реформи вищої художньої освіти (1934) в Україні було відкинута експериментальне навчання, різноманітні європейські методиками, починають формуватися міцні підвалини академічної школи, традиції якої й дотепер лежать у основі педагогічних систем вищих навчальних закладів мистецького спрямування. Нова методологія художньо-педагогічної освіти в Україні значною мірою формувалася за рахунок зміни концепції «моделі світу», маргінальності національної культури, позбавлення особистості її національного обличчя.*

**Ключові слова:** художній, педагогічний, освіта, методологія, соцреалізм, образотворче мистецтво, естетичне виховання.

*Раскрывается роль методологии в становлении художественно-педагогического образования в различные исторические периоды. Анализируются внутренние и внешние факторы развития художественно-педагогического образования в ХХ веке, которые повлияли на формирование образования в ВУЗе. Доказывается, что время советского идеологического диктата, отразилось на форме и содержании изобразительного искусства, вывело новое понимание искусства с помощью «метода соцреализма», что впоследствии сказалось на методологии преподавания в области художественно-педагогического*