

гармонической вертикали произведения. Игра в оркестре на первых этапах не развивает способность слышать многоголосную фактуру, воспринимать ее целостно, так как оркестрант линейно воспринимает свою партию, но не ощущает себя частью ансамблевого или оркестрового целого (системы), а к общему целому относится как отдаленному, не имеющему к нему отношения. В ансамблях студент больше осмысливает себя в качестве части коллектива, но и этого не всегда бывает достаточно для развития гармонического слуха.

В классе общего фортепиано студенты сталкиваются с многоголосным инструментом, и тут сказывается отсутствие навыков многоголосного мышления, моторности, подвижности пальцев (особенно у трубачей и тромбонистов), координирования (ориентации) между руками.

Условно студентов-исполнителей можно классифицировать как таковые: первый тип – наиболее привычный, традиционный, на практике специализирующийся лишь на своем инструменте, а фортепиано остается лишь в рамках учебной программы; второй тип – все чаще появляющийся в силу специфики развития современной музыкальной культуры, активно осваивающий различные клавишные инструменты, участвуя в ансамблях различных составов, а также самостоятельно расписывающий партии для ансамблей, что требует обращения особого внимания игре на фортепиано.

Вместе с тем, усиливаются тенденции к модернизации музыкального инструментария. Вследствие развивающихся занятий значительная часть студентов-исполнителей успешно осваивают следующие навыки:

- импровизационного мышления;
- образно-ассоциативного восприятия формы и ее составляющих, мелодии и аккомпанемента;
- умение (необходимость умения) слышать многоголосие в ансамблях;
- более свободного владения техникой правой руки, при этом партия левой руки, получая основные навыки аккордовой нагрузки, также мелодизируется благодаря фактуре, подголоскам, полифонии.

Тем не менее, как показывает опыт, лишь несколько человек из группы при изучении гармонии будут в дальнейшем идти от импровизации к осознанной гармонической организации. Остальные же должны проходить весь процесс изучения гармонии, начиная от теории, гармонических схем и переходя к импровизации и творчеству. В лучшем случае, процесс овладения должен быть двойственным: от схем к импровизации и от импровизации к ее совершенствованию. Вместе с тем, для всех студентов очень важно овладение игрой на фортепиано в курсе гармонии, активно выходя при этом за пределы академического обучения: с помощью тонального варьирования, секвентного разнообразия, фактурных вариантов (проходящие и вспомогательные звуки и т.п.), давая волю фантазии и художественному вкусу.

Изучив особенности преподавания гармонии, систематизации прохождения теоретического материала, зная основы предмета при определенном навыке практической деятельности, вводя различные упражнения, секвенции, схемы, обобщения, не представляется трудным выходить на ступени творчества, свободного музицирования и импровизации.

#### **Литература:**

1. Беркман Т.Л. Индивидуальное обучение музыке. – Издательство «Просвещение». – М., 1964. – 220 с.
2. Каузова А.Г. Музыкальный слух. // Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М., 1998.
3. Майкапар С.М. Музыкальный слух.. – Челябинск: Изд-во Musik Produktion International, 2005. – 254 с.
4. Маккиннон Л. Игра наизусть. – Ленинград: Издательство «Музыка», 1967. – 143 с.
5. Оськина С.Е. Внутренний музыкальный слух. – М.: Музыка, 1977.
6. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.: Издательство «Наука», 2003. – 379 с.

УДК 786.2:378.14

Щербініна О.М.

#### **ОПТИМІЗАЦІЯ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ НА ЗАСАДАХ ІНТОНАЦІЙНОГО ПІДХОДУ**

*В статті розглядається сутність исполнительського інтонирования, доказывается необходимость постижения интонационного смысла музыки, освещаются основные направления внедрения интонационного подхода в практику фортепианного обучения*

*Ключевые слова: исполнительская интонация, музыкальный смысл, фортепианное обучение*

Гуманістична парадигма сучасної освіти зумовлює особливу значущість музичного мистецтва у формуванні аксіологічного ставлення до навколишнього світу, забезпеченні найбільш ефективних умов для творчого становлення особистості. З давніх часів музику вважали унікальним засобом духовного розвитку людини. Усвідомлюючи силу емоційного впливу музичного мистецтва, філософи Стародавньої Греції наголошували на його виховних властивостях, здатності проникати у глибини душі, через катарсис викликати почуття гармонії та піднесеності.

Спроможність формувати людську особистість, стимулюючи її творчу активність, утілювати в художніх образах багатомірну картину дійсності, зберігаючи ідеали та культурні цінності накопичені людством, певним чином пов'язана зі специфікою музичного мистецтва. На відміну від інших видів мистецтва, де образ несе певну інформацію про життєве явище, що викликало відповідні емоції, музика відбиває дійсність опосередковано – через звукову інтонацію. Узагальнюючи незчисленну кількість особистісних та соціальних ситуацій, музична інтонація виступає результатом специфічного емоційного пізнання. Порівняно з мовною інтонацією, що посилює смислове наповнення слова, музичній інтонації притаманні особливі властивості у звучанні втілювати певний смисл, виступати самостійним носієм художнього змісту.

Прагнення досягнути інтонаційну природу музичного мистецтва охоплює майже всю історію музичної науки. Набувши статусу наукової теорії у працях Б.Асаф'єва, вчення про музичну інтонацію привертає увагу відомих музикантів різних часів. Намагаючись найповніше розкрити сутність музичної інтонації, вчені розглядають її як найменшу чарунку музичної форми, якій притаманні виразові якості (Б.Яворський), акцентують увагу на функціональних властивостях музичної інтонації (Є.Ручьєвська), аналізують феномен інтонації з позицій семіотики (М.Арановський), наголошують на комунікативних властивостях музичної інтонації (Ю.Кремльов). Вважаючи інтонацію в музиці найважливішим засобом художнього відображення дійсності (С.Шип), дослідники розуміють інтонацію як звукове втілення музичного твору у єдності всіх засобів його виразності (М.Бонфельд). Вагомим внеском у розробку інтонаційного вчення стали праці В.Медушевського, де феномен музичної інтонації досліджується у нерозривному зв'язку з комплексом суміжних проблем, а інтонаційна форма пов'язується з досягненням таємниць духовного спілкування.

Розглядаючи інтонацію як явище, що охоплює всі грані музичного мистецтва, наголошуючи на спорідненості різновидів музичної діяльності, вчені підкреслюють, що їх основою виступають процеси інтонаційного пізнання. Розуміння інтонації як одного з найважливіших показників музичного мислення (В.Москаленко), усвідомлення опосередкованого характеру музичного мистецтва зумовлює актуальність дослідження інтонаційних процесів у сфері музично-виконавської діяльності. Найбільшої гостроти проблема виконавської інтонації набуває у фортепіанному мистецтві.

У науково-методичній літературі з питань музичного виконавства проблема виразного інтонування набула широкого та багатоаспектного висвітлення (М.Берлянич, О.Катрич, Г.Коган, Є.Ліберман, Г.Нейгауз, Н.Переверзев, В.Разумовська). Найбільш ґрунтовно процес виконавського інтонування досліджено у працях А.Маліновської, де розглядається історико-методичний ракурс фортепіанно-виконавського інтонування, інтонаційно-стильові аспекти виконавської діяльності, визначається сутність, засоби та прийоми художнього інтонування на фортепіано.

Поряд з цим, результати вивчення реального стану фортепіанної підготовки у закладах професійної музичної освіти свідчать, що дана проблема потребує подальшого вивчення і розробки. Мета даної статті полягає у визначенні шляхів оптимізації процесів досягнення та інтонаційного втілення музичних образів, набуття досвіду інтонаційного пізнання музичного змісту в умовах фортепіанного навчання.

Необхідно зазначити, що вирізняючись певною багатогранністю, термін “інтонація”, набуває різноманітного тлумачення у сьогоденній музично-виконавській практиці. З одного боку, в окремих сферах музичного виконавства проблема інтонування стосується здебільшого акустичної чистоти, точності відтворення висоти звучання; у цьому випадку йдеться про вірну чи фальшиву інтонацію. Поряд з цим існує інше змістовне наповнення означеного терміну, пов'язане з процесом звукової об'єктивації музичного образу, розумінням інтонації як носія художнього смислу.

Відомо, що підґрунтя звукової реалізації музичного твору складає усвідомлення його змісту.

Глибинне досягнення музичного смислу найповніше здійснюється у процесі виконання. Більшість дослідників зазначає, що найважливішим аспектом музично-виконавської інтерпретації є проникнення в інтонаційно-образний світ композитора, а процес передачі художньої інформації потребує залучення до співпереживання. Розуміння інтонаційної ідеї, становлення концептуальних уявлень про художній смисл музики та відображення його засобами інтонаційної системи пов'язане “із зануренням в інтонаційну суб'єктивність твору, що дозволяє проникнути в його внутрішній фабульний світ”

[2, с.157]. Розкриваючи сутність композиторського задуму, як результат вторинного творчого акту

народжується виконавська інтонація.

Визначивши осягнення інтонаційного смислу музики основою виконавської інтерпретації, зупинимось на інших чинниках, що впливають на інтонаційне втілення музичного образу.

У процесі розвитку музичного мистецтва сформувались окремі музичні комплекси, що складають основу музичного матеріалу. Певні звукові інтонації закріпилися у музичному мисленні як носії відповідного художнього смислу. Virізняючись багатозначністю, широкими виражальними можливостями, окремо взята інтонація містить численну кількість смислів, які набувають найбільшої конкретики та своєрідності у контексті музично-стильової системи. Інтонаційне втілення музичного образу ґрунтується на системі структурно-функціональних норм, що склались у певну епоху. Творчий процес передбачає вибір елементів, що необхідні для певного твору, індивідуальну їх організацію або створення нових. Так, “у Моцарта контрасти динаміки майже завжди – контрасти інтонацій у діалозі сильного зі слабкою, владного з покірливою, мужнього з жіночною” [3,с.55], а “характерний тон упевнено-владної вимови оратора” відчувається навіть в найніжніших творах Ф. Ліста [2,с.152].

Аналогічно тому, як ми впізнаємо людину за типовою для неї мовленнєвою інтонацією, сприймаємо смисл слів не тільки за значенням, а й за інтонуванням, виконавець у процесі роботи над музичними творами навчається розрізняти характерні інтонації того чи іншого композитора, спостерігати стиль як “мовлення”, “звичаї” (В.Медушевський). Виділяючи ті смислові аспекти, що резонують його духовному світу, виконавець розкриває художню ідею твору відповідними виконавськими засобами. Основою виконавської творчості, спрямованої на змістовне наповнення твору, вважається “переінтонування” (О.Катрич), яке розглядається як спосіб відтворення інтонації композитора. У процесі переінтонування здійснюється звукова об’єктивація та “оновлення” виражального потенціалу композиторської інтонації.

Розглядаючи музичний твір не тільки як об’єкт, але й як суб’єкт, дослідники підкреслюють діалогічний характер його пізнання. У специфічній формі віддзеркалюючи навколишній світ, музичний твір стає також засобом його осягнення. У процесі діалогу між твором і особистістю виявляються різні аспекти художньої ідеї твору. Неможливість втілити всі данні музичного твору в окремій виконавській інтерпретації зумовлює необхідність висвітлення його найбільш суттєвих елементів, що виявляється у вибірковому ставленні виконавця до інтонованого матеріалу, акцентуації певних виражально-смислових структур. Діалогічна природа музичного мистецтва включає реалізацію комунікативно-художніх властивостей музичної інтонації. У виконавській діяльності це пов’язано з відбором відповідних засобів та прийомів інтонування, спрямованих на забезпечення потреби виконавця донести своє розуміння музичного смислу, викликати емоційний відгук слухачької аудиторії, досягти духовного резонансу зі слухачем.

Володіючи потужним виражальним потенціалом, інтонація постає як інформативне відтворення емоції. Проте, чуттєвий рівень сприймання є лише початковим в осягненні музичного змісту, важливою умовою для більш глибокого духовного переживання. Як специфічна форма вираження смислів особливої якості, музичне мистецтво потребує певного рівня інтелектуального розвитку суб’єкта музичного сприймання. У процесі роботи над інтерпретацією музичного твору інтелектуальні операції здійснюються на основі розгалуженої системи теоретичних і практичних знань та умінь, спираються на широку ерудицію в різних галузях теорії, історії, естетики музики, зумовлюючи об’єктивну правильність побудови виконавського образу.

Відомо, що творче мислення музиканта ґрунтується на сутнісних естетичних явищах та поняттях, спільних для різних видів мистецтв – художня ідея, задум, художній образ тощо. Занурювання в образні світи різних видів мистецтва, розвиваючи асоціативне мислення, якому властиве встановлення численних аналогій між схожими характеристиками різних явищ, сприяє гармонічному розвитку музиканта-виконавця. Глибинний взаємозв’язок різних видів мистецтва завжди відчували видатні митці. Яскравим прикладом того є гостре відчуття співзвучності живопису й музики С. Ріхтером. За спогадами сучасників поряд з роялем видатного піаніста знаходився мольберт, де завжди стояла яка-небудь репродукція, а для оформлення платівки із записом виконання Ріхтера була вибрана одна з його пастелей.

Будучи інтонаційними у своїй основі, окремі види мистецтва вирізняються специфічністю художньої матерії, мають власні засоби вираження і відповідні ресурси для втілення образного змісту. Особливості фортепіанного інтонування певною мірою зумовлені властивостями самого інструменту. На перший погляд, піаніст звільнений від однієї з найбільших труднощів, які зустрічаються при вивченні будь-якого іншого інструменту, – йому не треба піклуватися про чистоту інтонації, оскільки “на фортепіано інтонація робиться настроювачем” [4, с.133]. Однак, саме ця перевага інструменту надзвичайно загострює проблему виразного інтонування на фортепіано, зумовлюючи інертність слуху піаніста, викликану відсутністю фізичної потреби “долати” відстань між звуками.

Виховання слухової активності піаніста є одним з найважливіших питань у фортепіанному навчанні. Вирізняючись складною структурою, музичний слух виконавця спрямований на сприймання різних аспектів музичної інтонації – звуковисотність, ритміку, динаміку, тембр тощо. Відповідно до цього становлення музично-слухових якостей піаніста передбачає цілеспрямоване формування мелодичного, гармонійного, тембрально-динамічного слуху, а специфіка фортепіано, як багатоголосного інструменту, відкриває унікальні можливості для розвитку поліфонічного слуху та навичок слухової диференціації. Синкретичність та багатомірність музичного інтонування зумовлює значущість внутрішньо-слухових уявлень виконавця, які дають можливість змінювати, варіювати та синтезувати різні параметри музичної інтонації у слуховій свідомості, конструювати нові звукові образи.

Грунтуючись на досягненні безперервної зміни напруженості між тонами, інтервалами, мотивами, інтонаційно-слухова робота піаніста спрямована на певний розподіл у часі звукових сполучень, вивірення ритмічних співвідношень, динамічних градацій. Позбавлений виражальних можливостей висотного інтонування, піаніст повинен особливу увагу приділяти динамічним та тембровим властивостям фортепіано, використовувати диференціацію фактури і регістрові властивості інструмента для створення колориту звучання.

Механізми музичного інтонування, засновані на подоланні “відстані” між звуками, більш очевидно виявляються у вокальному виконавстві. У зв’язку з цим видатні піаністи наголошують на необхідності оволодіння прийомами “інструментального співу” (Ф.Шопен), проводять аналогії з голосом гарного співака (С.Тальберг), підкреслюють зв’язок інтонування з вокальними уявленнями (В.Разумовська). Проблема “фортепіанного співу” тісно пов’язана з поняттям “музично-словесного ритму”, упроваджене В.Вальтером. Усвідомлюючи генетичну природу музичної і мовної інтонації, піаністи розглядають своєрідність ритмічних відхилень у виконанні як необхідний компонент фортепіанного інтонування, що посилює виразність виконання, споріднює його з живою людською мовою. Підкреслюючи важливість співпереживання інтонаційного смислу, музиканти-педагоги радять на всіх етапах фортепіанного навчання цілеспрямовано формувати у виконавця досвід сприймання найтонших нюансів музичної мови.

Процес фортепіанного інтонування органічно поєднаний з визначенням способів та характеру рухів рук виконавця. Взаємозв’язок інтонаційно-слухових уявлень з відповідними виконавськими прийомами відбився у введених Б.Асаф’євим поняттях “мова рухів”, “мова руки”. Формування стійких зв’язків між слуховими та руховими уявленнями, розвиває ігровий апарат піаніста, перетворюючи його руки на орган мовлення. “З рухів ... ліпиться образ... найвищі духовні абстракції музики не втрачають зв’язку з тілесністю: муки думки обертаються муками тіла” [2,с.168]. Втілюючи неповторний художній зміст, кожен музичний твір, потребуючи певних виражальних засобів, збагачує арсенал інтонаційно-виражальної техніки піаніста.

Специфіка мистецької діяльності зумовлює творчий характер виконавського інтонування. Надаючи важливе значення пошукам художньо переконливої, правдивої інтонації, музиканти-педагоги наголошують, що “над інтонацією треба вміти працювати, але... не можна завчити, а потім прагнути вдало повторити” [1,с.32]. Важливим чинником творчої активності музиканта виступає зміст виконавського репертуару. Унікальні властивості фортепіано відкривають перед піаністом широкі можливості для збагачення виконавського досвіду, а опанування різноманітного музичного матеріалу розвиває його інтонаційного мислення.

Всебічний аналіз досліджуваної проблеми надає можливості визначити основні напрямки впровадження інтонаційного підходу у практику фортепіанного навчання, а саме:

- формування уявлень про “музичну інтонацію” як носія художнього смислу, результату специфічного емоційного пізнання;
- цілеспрямоване збагачення досвіду досягнення та творчого інтерпретування інтонаційного змісту музичного твору;
- стимулювання самостійних пошуків засобів інтонаційно-виразного мовлення;
- розвиток інтонаційно-виразної техніки виконавця на основі різноманітного музичного репертуару;
- забезпечення інтелектуального розвитку музиканта, здатності до художніх аналогій;
- активізація інтонаційно-слухових уявлень піаніста;
- використання специфічних властивостей фортепіано.

Апробація інтонаційного підходу у практичній діяльності засвідчує його позитивний вплив на якість фортепіанної підготовки як учнів, так і студентів, доводить його дієвість та ефективність на всіх етапах навчання. Поряд з цим, збагачення та оновлення інтонаційного змісту сучасного музичного мистецтва відкриває перспективи подальшого вивчення даної проблеми.

### *Література*

1. *Бейлина С.* В классе профессора В.Х.Разумовской. – Л.: Музыка, 1982. – 64 с.
2. *Медушевский В.* Интонационная форма музыки: Исследование. – М.: Композитор, 1993. – 262 с.
3. *Перельман Н.* В классе рояля. – Л.: Музыка, 1981. – 96 с.
4. *Шопен Ф.* Методические заметки // Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики. – К.: Музична Україна, 1974.– 166 с.

УДК 378.147:786.2

*Ростовська І.О.*

## **ВИХОВАННЯ САМОСТІЙНОСТІ УЧНІВ ЯК ПРОБЛЕМА ФОРТЕПІАНОЇ ПЕДАГОГІКИ**

*В статті раскрыты научно-методические аспекты воспитания самостоятельности учащихся в процессе обучения игре на фортепиано, выделены условия, которые определяют успешность этого процесса. Аргументировано сделан вывод о том, что проблема воспитания самостоятельности является центральной в фортепианной педагогике, важным условием формирования мотивации учения игре на фортепиано.*

*Ключевые слова: самостоятельность, активность, творческая инициативность, домашняя работа, мотивация учения игре на фортепиано.*

Проблема виховання самостійності учнів здавна привертала увагу багатьох відомих педагогів. Як підкреслював К.Ушинський, необхідно прагнути до того, щоб учні по можливості працювали самостійно, а вчитель лише керував цією самостійною працею і давав для неї матеріал. Особливого значення ця проблема набула в сучасних умовах, коли поставлено завдання гуманізації навчального процесу, посилення його розвиваючого ефекту.

Як відомо, самостійність – це одна з якостей особистості, яка характеризується її знаннями, уміннями і навичками, ставленням до процесу діяльності, її результатів і умов здійснення, а також зв'язками з іншими людьми, що складаються в цій діяльності. Самостійність людини тісно пов'язана з її активністю як властивістю, що виявляється в діяльному ініціативному ставленні до навколишнього світу й самої себе.

Що розуміється під самостійністю стосовно до занять на музичному інструменті? У цьому контексті це поняття часто трактується неоднозначно. Зокрема, деякі педагоги ототожнюють поняття "самостійність", „активність”, „творчість”, хоча вони й не ідентичні за своєю природою (активність учня може бути позбавлена елементів самостійності й творчості, а самостійне виконання певного учбового завдання не обов'язково виявиться творчим). Стосовно навчання гри на фортепіано самостійність може виявитися в умінні учня без сторонньої допомоги зорієнтуватися в незнайомому матеріалі, правильно прочитати нотний текст, скласти переконливу інтерпретацію; у знаходженні ефективних шляхів розучування твору, потрібних прийомів і засобів втілення художнього задуму, критичній оцінці результатів власної музично-виконавської діяльності тощо.

До питань виховання самостійності учнів, враховуючи їх важливість, у різний час зверталось багато відомих музикантів-педагогів (Л.Баренбойм, Т.Беркман, Ф.Блуменфельд, К.Ігумнов, Г.Коган, Н.Любомудрова, Г.Нейгауз, А.Ніколаєв, С.Савшинський, М.Фейгін, ЯФлієр, А.Хальм, Г.Ципін та інші). Накопичено значний досвід виховання самостійності учіння гри на музичному інструменті, створено школи гри на фортепіано, в основу яких у тій чи іншій мірі покладено ідею розвитку самостійної навчально-виконавської діяльності учнів. Однак багато важливих питань щодо означеної проблеми залишилося поки що за межами наукового аналізу.

Звернення до практики навчання гри на фортепіано виявляє недостатню увагу багатьох учителів до розвитку самостійності учнів, що породжується, на нашу думку, кількома причинами. По-перше, скептичним ставленням учителів до можливостей учнів самим розучити й інтерпретувати музичний твір; по-друге, бажанням надати учнівському виконанню зовнішньої упорядкованості, що швидше досягається за підтримки досвідченого вчителя; по-третє, прагненням до швидкого результату, адже вчителю набагато легше навчити чомусь свого учня, ніж виховати в нього самостійність, творчу незалежність. При цьому відбувається підміна самостійної роботи учня, а отже, і його творчої ініціативи, директивними установками (зроби так), інструкціями, численними показами, зайвою деталізацією тощо. У результаті спостерігаємо недостатню самостійність багатьох випускників музичних шкіл, їхню непідготовленість до будь-якої форми активного музикування. Розбираючи новий твір, вони не звертають увагу на грамотне прочитання тексту, на виразні