

термінології у профільній школі нерозривно пов'язаний функціональний підхід. Необхідність ефективного лінгвістичного забезпечення інформаційно-пошукових дизайнерських систем для шкільного віку робить тезаурусовий опис термінології з ОД у ЗНЗ актуальним і перспективним науково-прикладним завданням.

### Література

1. Антонович Є.А. Теоретико-методологічні засади дизайну [Текст] / Є.А.Антонович // Скрижалі. Декоративне мистецтво і дизайн: наук.–мист. студії / Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука; редкол. І.І. Міщенко та ін. – Київ–Чернівці: Видавн. дім «Родовід», 2009. – С.199–210.
2. Антонович Є.А. Теорія і методика дизайну в контексті розробки концепції сучасного національного дизайну // Педагогіка вищої та середньої школи: зб. наук. праць №13. – Спец. вип.: Мистецько-педагогічна освіта: проблеми та перспективи. – Кривий Ріг: КДПУ, 2005. – С.3–10.
3. Антонович Є.А., Василюшин Я.В., Шпільчак В.А. Російсько-український словник-довідник з інженерної графіки, дизайну та архітектури: навч. посібник. – Львів: Світ, 2001. – 240 с.: іл.
4. Антонович Є.А., Вдовченко В.В та ін. Етнодизайн: Експериментальна програма для 5-9 кл. // Сільська школа України. – 2004/ – №21 (93). – С.4–23.
5. Антонович Є.А., Вдовченко В.В. Синтез дизайну і технологій у системі національної неперервної дизайн-освіти / Теорія і методика виховання: Науково-педагогічний вісник / за ред. В.Г. Бутенка. – Херсон: Грінь Д.С. – 2012. – Вип. 2. – С.4–10.
6. Антонович Є.А., Вдовченко В.В. Сучасна модель довузівської підготовки з «Основ дизайну» на засадах етнодизайну для дизайнерських факультетів мистецьких вишів // Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст: зб. наук. праць / упорядн. і відп. ред. Є.А. Антонович. – Полтава: ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2014. – Кн. 1. – С.279–289.
7. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво: підручник / Є.А. Антонович, Р.В. Захарчук-Чугай, М.Є. Станкевич. – Львів: Світ, 1993. – 272 с.: іл.
8. Антонович Є.А., Вдовченко В.В. Сучасні підходи до розробки навчально-методичного комплексу з «Основ дизайну» для профільної школи у неперервній системі національної дизайн-освіти (на базі етнодизайну) // Становлення і розвиток етнодизайну: український та європейський досвід: зб. наук. праць / упорядн. і відп. ред. Є.А. Антонович. – Полтава: Полтавський літератор, 2012. – Кн. 1. – С. 107–127.
9. Антонович Є.А., Вдовченко В.В. Фундаментальні та прикладні дослідження синтезу дизайну і технологій у системі неперервної дизайнерської та технологічної освіти // Становлення і розвиток етнодизайну: український та європейський досвід: зб. наук. праць / упорядн. і відп. ред. Є.А. Антонович. – Полтава: Полтавський літератор, 2012. – Кн. 1. – С. 104–113.
10. Вдовченко В.В. Застосування понять з дизайнерського проектування в технологічній освіті // Zbiór raportów naukowych “Aktualne naukowe badania. Od teorii do praktyki”/ (30/03/2014 – 31/03/2014). – Warszawa Wydawca: Sp. Z o.o. «Diamont trading tour», 2014. – С. 59–60.

УДК 78.071.4:378:786.2

*Ван Сює*

### **ТРАНСФОРМАЦІЯ ПОГЛЯДІВ ВИДАТНИХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ НА ПРОБЛЕМУ ЗВУКОУТВОРЕННЯ У ПРОЦЕСІ ФОРТЕПАННОГО НАВЧАННЯ**

*В статтє проанализированы взгляды ведущих музыкантов-педагогов на проблему звукоизвлечения как ведущего компонента исполнительского мастерства, определены*

*возможности его формирования в процессе фортепианного обучения учащихся внешкольных специализированных учебных заведений.*

**Ключевые слова:** фортепианное обучение, процесс звукоизвлечения, выдающиеся музыканты-педагоги

*The article analyzes the views of prominent musicians, teachers at the problem of sound as a leading component performance skills identified opportunities for its formation in the after-school piano teaching students education specialized institutions.*

**Keywords:** piano learning process of sound, outstanding musicians and teachers.

Модернізація освітніх систем в галузі музичної освіти, яка відбувається у різних країнах світу, зокрема і Китаю, пріоритетним завданням висуває посилення художньо-естетичної спрямованості навчання молодих музикантів, оволодіння необхідними навичками в галузі інструментального виконавства шляхом осмислення і узагальнення надбань, які були накопичені кращими музикантами-виконавцями минулого. Музична освіта Китаю поступово включається у процес еволюції світового музичного простору, важливе місце в її соціумі належить фортепіанному мистецтву. На протязі свого понад столітнього розвитку воно укорінилось у свідомості мільйонів людей, досягло значних висот як у виконавстві, так і методиці викладання гри на фортепіано. Цьому сприяє збагачення європейського досвіду, запозичення кращих надбань, досягнутих видатними музикантами - педагогами минулих часів, трансформованих в музичну освіту сьогодення.

Як відомо, початковий етап музичної освіти найповніше здійснюється у спеціалізованих позашкільних закладах, діяльність яких з кожним роком набуває більш різнобічного та комплексного характеру. Саме ці заклади покликані забезпечувати здійснення державних гарантій художньо-естетичного виховання через доступність до надбань вітчизняної і світової культури, створювати максимально сприятливі умови для здобуття системних знань, умінь та навичок у галузі музичного мистецтва, сприяти реалізації творчого потенціалу та професійного самовизначення молодих музикантів.

Серед різних музичних інструментів, що традиційно використовуються в процесі навчання, особливою популярністю відзначається фортепіано. Це зумовлено тим, що фортепіано є універсальним інструментом, який дозволяє виконавцю сприймати і передавати усі характерні естетичні властивості музичного мистецтва, виконувати твори будь-якого жанру, складності і обсягу. Тому стратегія музичного навчання спрямовується на пошуки перспективних напрямків удосконалення гри на фортепіано, впровадження нових підходів до організації музично-виконавської підготовки учнів.

Сучасна методика музичного навчання молодших школярів засновується на кращих надбаннях, які накопичувались в музичній педагогіці протягом двох століть. Вони стали підґрунтям, на якому розвивається і збагачується сучасна система музичної підготовки учнів. З урахуванням цієї думки у даній статті розглядаються основні позиції видатних музикантів-педагогів до проблеми звукоутворення у процесі фортепіанного навчання молодших школярів як важливого компонента їх музичного розвитку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить, що значна частина українських та китайських науковців (Н. Гуральник, Лі Дзюнь, Лін Чженьган, Лу Цзя, Н. Мозгальова, О.Рудницька, Г.Падалка, Чжао Сяошень, Шен Юєн, В.Шульгіна, О.Щолокова та ін.) розглядають музичне навчання у спеціалізованих навчальних закладах в якості фундаменту і основи успішної діяльності, яка дозволяє розкрити особистість учнів і суттєво вплинути на їх духовний світ і музичні уподобання. Вони підкреслюють, що головна функція дитячого музичного навчання полягає в його художньо-естетичному змісті, оскільки музика розвиває емоційно-чуттєву сферу, увагу і мислення, формує шляхетні якості.

Ретроспективний аналіз музикознавчої і науково-методичної літератури показує, що звукоутворення як компонент естетичної свідомості та фортепіанної майстерності піаніста завжди був предметом уваги музикантів-виконавців і педагогів. У своєму розвитку воно знаходилося у прямій залежності від накопичення духовно-естетичного досвіду, розвитку інструментального виконавства та його теоретичного

осмислення і пов'язувалась зі стильовими змінами в музиці, з художньо-світоглядними процесами індивідуальної свідомості, новими етапами розвитку музичної культури. Результати методичних напрацювань видатних педагогів щодо вдосконалення звуковисотних уявлень відбилися не тільки у розробці методичних посібників, а й створенні окремих педагогічних шкіл.

Документальні матеріали, присвячені педагогічній діяльності видатних музикантів-піаністів минулого, засвідчують їх постійну увагу до процесу звукотворення. Заперечуючи формальне звукоутворення на музичному інструменті, вони рекомендували своїм учням грати вправи, етюди і п'єси не механічно, а з постійною звуковою увагою. За таким принципами працювали Л. Моцарт, Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Ліст, А. Рубінштейн, Г. Фон Бюллов, Ф. Бузоні, Й. Гофман, Т. Лешетицький, В. Пухальський. В центрі їх уваги знаходилась не фізична сторона виконання, а те, що Гофман називав «розумовою технікою», тобто вмінням проаналізувати художньо-естетичні завдання і втілити їх у власному виконанні. В цьому плані доречно пригадати пораду Р. Шумана «Ти мусиш дійти до того, щоб розуміти будь-яку музику на папері» [6, с. 7].

Педагогічні надбання і методичні рекомендації цих видатних музикантів і педагогів стали основою фортепіанного навчання. Вони збагатили піаністичну теорію в цілому і теорію звукоутворення в процесі навчання учнів-піаністів зокрема і не втратили свого значення й дотепер.

На початку ХХ століття атрибути старої фортепіанної школи (гра ізольованими пальцями, механічність тренінгу) повністю відійшли у минуле. У фортепіанній педагогіці затверджується провідне значення слухового контролю і тим самим підкреслюється роль слухового виховання у формуванні піаністичних уявлень і навичок. Гаслом багатьох методистів став вислів: «У навчанні треба йти від слуху до руху, а не навпаки». Музична освіта в цей період збагатилася численними методиками, в основу яких був покладений принцип поєднання музично-естетичного навчання з виконавським удосконаленням музиканта.

Розглядаючи цей період, Л. Баренбойм писав: «Найважливішу тенденцію світової музичної педагогіки нашого часу, котра визначає її методи, можна охорекризувати як намагання досягнути гармонійного розвитку особистості, дотримуючись рівноваги «розсудливого» і «душевного» [1, с. 15].

Ідею слухового методу вперше висунув В. Одоєвський у роботі «Музична абетка». Він писав: «Наше завдання довести учня до того, щоб його око розуміло те, що вухо чує». Ще точніше висловився з цього питання відомий музикант-дослідник і методист М. Курбатов, який був одним з небагатьох на той час прибічників і пропагандистів слухового методу у навчанні піаністів. Виконавець, писав він, який не вміє чутко вслуховуватись у власне виконання, «нікуди не годиться». Навпаки, він повинен ясно і чітко ловити на слух «усі до одного звуку», що витягуються ним з інструменту [2].

Згідно поглядів М. Курбатова, музика повинна відтворюватись на фортепіано саме так, як вона звучить в уяві виконавця. Він вважав, що слухова зосередженість як здатність особистості, піддається розвитку. Згодом цю думку розвинув С. Майкапар, який категорично заявляв, що краще зовсім не грати, ніж грати без участі слуху.

Найбільш повно проблема звукоутворення розкрилась у діяльності піаніста і педагога К. Мартінсена, який виробив прийоми раціоналізації звуків та їх уявлень. Він вважав виконавську техніку художньою функцією піаніста. У своїх працях «Індивідуальна фортепіанна техніка на основі звукотворчої волі» і «Методика індивідуального навчання гри на фортепіано» педагог, спираючись на погляди німецького психолога В. Вунда, говорив про необхідність заміни фізіологічної установки в музичній педагогіці на психологічну, тобто на місце технічного навчання, яке йде від зовнішнього до внутрішнього, треба поставити навчання, яке йде від внутрішнього до зовнішнього».

Одним з постулатів К. Мартінсена було заперечення необхідності виходити в музичному навчанні зі співу і тільки через нього навчати учнів гри на фортепіано. Він доводив, що вироблений «слухо-співочим навчанням» умовний рефлекс скоріше перешкоджає, ніж допомагає утворенню міцного зв'язку між звуковим уявленням і руками.

Це зумовлено тим, що народжене у мозку слухове уявлення автоматично іннервує голосовий апарат [4].

Більш гнучко підходив до цих питань О. Щапов. Він вважав, що перед тим, як учень почне навчатися гри на інструменті, йому можна запропонувати проспівати мелодію, якщо вона знаходиться в зручному для нього діапазоні. Але цього прийому необов'язково дотримуватись завжди. Адже слухаючи музичну фразу і готуючись виконати її на інструменті, учень починає свідомо готувати свої рухові дії, насторює свій ігровий апарат. Тому й недоцільно вимагати від нього дії, що здійснюється в іншому напрямку.

Погляди провідних представників західноєвропейської та російської музичної педагогіки значною мірою поділяли й українські фахівці в галузі теорії та методики піанізму. Як відомо, у Києві в 1913 році була відкрита консерваторія, в якій працювали видатні музиканти європейського масштабу – В. Пухальський, Г. Беклемішев, А. Луфер, К. Михайлов, Р. Блюменфельд, Г. Нейгауз, А.Янкелевич. Вони відстоювали принципи виразної гри, бездоганної технічної майстерності, глибокого проникнення в суть музичного твору та його стилістичні особливості. В класах цих видатних педагогів виховувались майбутні відомі представники фортепіанного виконавств і музичної педагогіки, які заклали вагоме підґрунтя сучасної методики фортепіанного навчання, важливою складовою якої є формування звукоутворення. Так, наприклад, В. Пахульський основний сенс роботи піаніста бачив у досягненні необхідної якості звучання. Він вважав, що ні один піаністичний прийом не існує сам по собі, а найперший прийом полягає в тому, щоб м'яко покласти руку на клавіши, відчуті опору на кінцівки пальців і вільно підняти руку.

Проблема співвідношення художнього і технічного в процесі навчання піаніста хвилювала також Г. Беклемішева. Техніці звукоутворення, знаходження правильних прийомів і способів звуковилучення він надавав величезного значення, добиваючись від учнів красивого і повного звуку, колоритності і тембрового різноманіття. [2].

Важко переоцінити значення для становлення фортепіанної педагогіки діяльності Ф. Блюменфельда і Г. Нейгауза, погляди яких на процес музичного навчання були близькими. Яскравою рисою їх педагогічної діяльності була орієнтація на виховання в учнів активного самостійного мислення, виявлення власної художньої ініціативи. На пошуки самостійних рішень націлював Ф. Блюменфельд своїх учнів під час роботи над звуковидобуванням. Він вважав, що зміст музичного твору обумовлює характер піаністичних рухів, тому закликав учнів знайти відповідне положення рук для якісного звукового відтворення музичних інтонацій.

Значну увагу приділяв оволодінню прийомами звуковидобування Г. Нейгауз. Він завжди підкреслював, що звукове втілення художньо-поетичного образу є головною метою виконавця, тому зауважував, що не має такої частини роботи над твором, яка б не була пов'язана одночасно з роботою над звуком. Основою його педагогіки був вибір певних піаністичних прийомів у зв'язку з конкретним художнім завданням. У його класі учень не тільки повинен був обрати той чи інший прийом, але й усвідомити причину такого вибору, його підпорядкування художній меті. Відтак у науково-методичній спадщині цих педагогів можна виділити такі головні риси у вирішенні цієї проблеми:

- надання виключного значення роботі над звуком;
- розвиток в учнів слухового самоконтролю.

У другій половині ХХ ст. педагогіка музичного навчання значно збагатилася новими теоретичними і методичними положеннями, в яких розкривалась природа, сутність і закономірності виконання музичних творів; специфіка фортепіанного звуку, засоби і прийоми виконавської виразності. Питання змісту та методів навчання гри на фортепіано детально досліджували провідні науковці та педагоги-практики О.Алексєєв, Т.Беркман, Т.Воробкевич, Н.Любомудрова, В.Макаров, Б.Міліч, Г.Прокоф'єв, С.Савшинський, Е.Тимакін, С.Фейнберг, Г.Ципін, А.Щапов.

До найбільш цікавих праць в даному аспекті належать: «Шлях до музикування» Л. Баренбойма, «Музично-виконавська техніка і художній образ» О. Шульпякова, «Питання теорії та історії виконавства» Я. Мільштейна, «Фортепіанно-виконавське інтонування» А. Малінковської, «Навчання гри на фортепіано» Г. Ципіна, в яких вчені розглядали

культуру звуку піаніста не ізолювано, а в контексті найважливіших компонентів виконавської майстерності музиканта.

Особливо слід відзначити роботу А. Малінковської «Мистецтво фортепіанного інтонування», повністю присвячену цій проблемі [3]. Предметом розгляду дослідниці стали погляди та уявлення стосовно звуко-технічних можливостей фортепіано, використання засобів і прийомів художнього виконання, закономірностей і принципів виконавської організації форми твору, інтонаційно-стильових сторін виконання.

У даному музичному посібнику виконавське інтонування розкрилось не тільки у «внутрішній сфері» музичної культури, а й в загальному та історичному контексті культури в цілому. На думку автора, виконавське інтонування є осмислено-виразним процесом, спрямованим на слухачське сприймання, звукову реалізацію музичного твору. Воно полягає у виявленні й оформленні відношень між елементами і сторонами музичної форми на всіх рівнях їх системної організації. Умовою цього процесу є цілісна взаємодія компонентів конкретного інструментального комплексу та художніх засобів і прийомів виразності. Відповідно цього визначення, специфіка виконавського інтонування знаходиться у сфері структури інструментального комплексу, особливостей оперування його компонентами та їх відношеннями.

Треба зазначити, що в галузі піаністичного інтонування існує дві точки зору. Так, піаністи-практики говорять про інтонування, маючи на увазі головним чином технологію рельєфного, пластичного виявлення інтервальних співвідношень між звуками мелодії. Слухо-рухові відчуття, зв'язані з подоланням відстаней між різними тонами при цьому подібні відчуттям під час приспівування мелодії голосом.

У широкому значенні це поняття розуміють як виразне проголошення музики, зокрема відтворення засобами фортепіано кантиленних якостей чарівного мелосу, який притаманний, за словами Б. Асафєва, творчості А. Рубінштейна і С. Рахманінова.

Охарактеризований процес протікає в різних умовах, визначених фактором часу. Інтонування-виконання може мати фрагментарний характер – під час розучування твору, репетиційної роботи тощо. Іншою його формою є цілісне виконання в умовах обмеженого часом неперервно-поступального процесу розгортання музичного матеріалу. При цьому інтерпретація (точніше – один з її можливих варіантів) реалізуються в самому процесі інтонування, зливаючись з ним у часі.

Розгляд наведених думок щодо музичного інтонування дозволяє зосередити увагу на сукупності тих фортепіанно-інтонаційних уявленнях та їх критеріях, які є актуальними та функціонуючими в практиці виконавства і педагогіки сьогодення.

Уявлення щодо виразного інтонування у піаністів перш за все зв'язані з майстерністю виконання мелодії. В основі мелодійної виразності лежить осягнення образно-емоційної побудови музики, яке спочатку виникає як безпосереднє її переживання, узагальнене відчуття, а потім поглиблюється і конкретизується під час детального вивчення логіки мелодичного розвитку, невідокремленого від логіки музичного процесу в цілому.

У результаті такої роботи формуються звукові уявлення, які поступово стають чіткішими і повними. І звукові, і рухові уявлення повинні віддзеркалюватись у внутрішньому плані виконавця-піаніста, тобто, йому необхідно вміти активно ними оперувати у своєму слуховому мисленні для удосконалення своєї гри в умовах репетиційної роботи. Під час виконання твору внутрішні слухо-рухові уявлення повинні випереджати рухові дії, організуючи процес за принципом «від внутрішнього до зовнішнього» (К. Мартінсен).

Отже, піаністу важливо володіти мистецтвом інтонування, розбиратися у будові мелодії, особливостях її розвитку, знаходити у кожній фразі найбільш значимі звуки, виявлення яких у виконання надає йому осмисленості, подібної до осмисленим акцентам у мові.

Мистецтво проведення мелодичної лінії, майстерність вокалізованого легато під час гри на фортепіано зв'язане з необхідністю долати «ступеневість» фортепіанного звукового тяжіння. На цій найбільш специфічній вимозі до піаністів зосереджена технологія

використання спільної дії ряду засобів інтонування: динамічних нюансів, тонких агогічних відхилень, фразування з плавним зв'язуванням звуків (на одному диханні), педалізації тощо.

Великого значення педагога надають також багатству смислових відтінків наприклад, взаємопроникненню пісенних і мовних прийомів, а також зв'язку виконання з диханням (О. Гольденвейзер, С. Фейнберг, К. Михайлов). «Мовне» інтонування найбільше проявляється у «інтонаційних точках» (К. Ігумнов), які притягують до себе інші звуки, підкоряючи їх головним і виразним за смыслом опорам.

Разом з тим, у традиційному розумінні фортепіанного інтонування виділяються лише ті типи фактури, які зв'язані з мелодичним тематизмом (переважно кантиленного характеру); поза увагою педагогів часто залишаються інші типи фортепіанної фактури. Крім того, мелодична горизонталь у традиційному розумінні інтонування осмислюється лише у безпосередньому співставленні звуків у межах фрази, мотиву, які безпосередньо охоплюються слуховою увагою.

Підсумовуючи погляди видатних музикантів-педагогів на процес інтонування визначимо декілька позицій, на які педагогам, працюючим з починаючими музикантами слід звернути увагу. Піаністу, який би хотів оволодіти мистецтвом інтонування, не можна випускати з поля зору вертикальні та глибинні координати фортепіанної тканини, оскільки повноцінне інтонування передбачає осмислення і реалізацію усіх просторово-часових компонентів музичного процесу. Так, наприклад, поруч з цезурністю в горизонтальному плані осмислення вимагає й цезурність мелодико-гармонійного процесу, який проявляється у співвідношенні часово-просторової єдності в середині форми та її розгортанні. В цьому плані доречно пригадати думку С. Савшинського, який констатував: «Піаніст та інструмент утворюють єдність, в якій інструмент переживається піаністом як механічна частина його музично-мовного органа, який озвучують його граючі руки» [5, с. 123].

Певний запас музично-інтонаційних уявлень, умінь оперувати ними, опанування елементарних виконавських навичок стають передумовою для безпосередньої участі учнів у творчому процесі виконавства музичних творів.

### Література

1. Баренбойм Л. Путь к музицированию. Исследование / Л. Баренбойм. Изд. 2-е, доп. – Л.: Советский композитор, 1979. – 352 с.
2. Курковський Г. Педагоги-піаністи Київської консерваторії (1913-1933) / Г. Курковський // Українське музикознавство: зб. ст., вип. 2. – К., 1967. – С. 264-280.
3. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование: Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI-XX веков; очерки / А. В. Малинковская. - М.: «Владос», 2005. – 382 с.
4. Мартинсон К. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. – М.: Классика XXI, 2003. – 115 с.
5. Савшинский С. Пианист и его работа. – Л., 1961. – С. 176.
6. Шуман Р. Жизненные правила для музыканта. – М.: Музгиз, 1959.
7. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка/ Підручник. – К.: Вид. Держ. Академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2005. – 270 с.

УДК: 37.035.461+37.36

Чжоу Мин

### ФОРМЫ И МЕТОДЫ ЗАНЯТИЙ СО СТАРШЕКЛАСНИКАМИ В МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОЙ СТУДИИ

*В статье представлен ряд форм и методов занятий со старшеклассниками в условиях музыкально-драматической студии, особой целью которых является формирование интереса к европейскому классическому искусству. Рассматриваются этапы данной работы, в частности – формы и методические приемы, присущие тезаврационному*