

В статье раскрыта специфика работы по подбору музыкального сопровождения для постановки хореографического номера на уроках музыкального инструмента с студентами музыкально-хореографического профиля. Доказано, что технология подбора музыкальных произведений базируется на глубоких знаниях системно-хореографического образования. Рассмотрено, по каким признакам происходит отбор музыкального сопровождения для основных упражнений классического экзерсиса у станка.

Предложено включить в учебный план факультетов музыкально-хореографического профиля спецкурс «Подбор музыкального сопровождения на уроках музыкального инструмента», который позволил бы студентам, будущим концертмейстерам хореографических коллективов в школах искусств и других внешкольных учреждениях, овладеть принципами, которыми они будут руководствоваться при выборе музыкального сопровождения на профессиональном уровне.

Ключевые слова: музыкальное сопровождение, студенты-хореографы, музыкально-хореографическое отделение, принципы подбора, признаки отбора, спецкурс.

The article deals with the specifics of the selection of background music for choreographic staging musical instrument in class with students of musical and choreographic profile. It is proved that the technology selection of music based on a deep knowledge of system-choreographic education. Considers, on what grounds is the selection of musical accompaniment to the classic core exercise routine at the bench.

Technology selection of music based on a deep knowledge of system-choreographic education and provides:

- 1. Knowledge of schools and trends of dance;*
- 2. Knowledge of traditional forms and phases of teaching children to dance;*
- 3. The construction of knowledge forms of employment, compulsory improvisational moments;*
- 4. Choreographic knowledge of terminology (especially in French).*

The concrete, on what grounds is the selection of musical accompaniment to the classic core exercise routine at the bench.

It is equally important to have knowledge and skills matching background music and choreographers who study a musical instrument (such as music and dance departments of higher education).

During learning a musical instrument, including piano, choreographers students receive basic skills of the game, develop musical thinking. After a course of piano, they can analyze work examining concepts such as melody, tune, culmination, musical phrase – that built them dance figures, sketches, and later dance numbers. During training students choreographers familiar with concepts such as rhythm, tempo, meter, form, motive, melody, harmony and others.

Include in the curriculum of schools of music and choreography profile course «Selection of musical accompaniment in the classroom musical instrument» that would allow students, future accompanists dance groups in art schools and other after-school facilities master the principles by which he will guide the choice of background music on a professional level help align the musical material for further work.

Keywords. *Music, student choreographers, musical and choreographic department of the principles of selection, selection of features a special course.*

УДК 378.011.3-051:78

Лисіна Н. І., Войтун А. І.

МЕТОДИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ УЯВЛЕНЬ В ПРОЦЕСІ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ-ПІАНІСТІВ

Піаністична майстерність студентів вдосконалюється через усвідомлення механізмів втілення музичних уявлень у реальному звучанні. Запропоновано методи

розвитку музичних уявлень (виконавської демонстрації, аналітичного зіставлення, вербального уточнення) і принципові шляхи відпрацювання творів за персоналіями видатних піаністів. Визначено теоретичні засади сформованості музичних уявлень у класифікації фортепіанної майстерності К.А. Мартінсена.

Ключові слова: музичні уявлення, фортепіанне виконавство, методи викладання гри на інструменті, музичне мислення студентів-піаністів.

Перед сучасною музичною педагогікою постає проблема вдосконалення майстерності молодих виконавців, набуття ними освітньої компетентності, але при вирішенні цієї проблеми виникає протиріччя між вимогами навчальної програми виконавського класу, що базується на обов'язковому проходженні творів програмного репертуару кожного семестру, і недостатньою якістю виконання цих творів протягом концертної практики. Професійні викладачі-піаністи постійно долають ці протиріччя, намагаючись повернути освітній процес у бік удосконалення виконавської майстерності. Стимулюючою та змістовно утворюючою функцією в роботі над інтерпретацією твору, без якої принципово неможлива виконавська діяльність, є музичні уявлення студента. Вирішення проблем виконання, подолання складнощів опрацювання творів, труднощів концертного виступу проходить успішно через пізнання механізмів відтворення музичних уявлень у реальному звучанні музики.

Ефективність розвитку музичних уявлень, що мають стати основою для опанування музичним репертуаром, забезпечує поетапна об'єктивація уявлень учня і педагога в єдиній виконавській інтерпретації досконалим виконанням музичного твору. При виконанні музики – саме втілення уявлень є головним показником успішності музиканта-виконавця. Музичне уявлення розглянуто і як результат усього попереднього музичного досвіду студента, і як сам процес уявлювання – відтворення в свідомості образу музичного твору і конкретизації його деталей в реальному виконанні, грі на фортепіано. Музично-слухові уявлення як складний комплекс слухо-моторно-зорових образів утворюються на основі чуттєвого та когнітивного досвіду особистості в процесі музичної діяльності, яка здійснюється у певних історичних і соціокультурних умовах. Узагальнюючи дослідження музично-слухових уявлень як основних форм мисленнєвої діяльності, О. Рябова визначає їх як інтонаційний процес, що виявляє специфічні риси музичного мислення в контексті історичного розвитку музичного мистецтва. Розглядаючи музично-слухові уявлення як результат цієї діяльності, вона підкреслює їх важливість у становленні музиканта-виконавця [7,66]. У процесі усвідомленого музичного виконання "внутрішнє інтонування є не тільки фоном для виникнення симультанних образів у дії музичного мислення, а й опорою, матеріалом та показником протікання музичного мислення як сукцесивного (плинного, континкального) процесу, адекватного виконавському розгортанню музичної тканини" [7,68].

В процесі набуття виконавської майстерності при відпрацюванні музичних творів були застосовані методи розвитку музичних уявлень:

- метод виконавської демонстрації – студентської (в повному обсязі твору) та педагогічної (фрагментарно, з метою корекції інтерпретації студента в бік найповнішого розкриття його власних можливостей), за допомогою якого визначається міра і характер піаністичного вираження уявлення конкретного музичного фрагменту та його значення і ролі в загальній структурі твору;

- метод вербального додаткового уточнення – студент словесно пояснює власний інтерпретаційний задум, за допомогою цього методу викладач може більше зрозуміти художньо-піаністичні наміри студента-виконавця, що є особливо важливим в разі невдалого показу або невпевненого виконання музичного твору студентом на занятті;

- метод аналітичного зіставлення – пропозиція студенту обрати з кількох аудіо-, відеозаписів конкретного музичного твору у виконанні відомих піаністів той інтерпретаційний варіант, який найбільш точно відповідає власним музичним уявленням студента; цей метод дає змогу викладачу зрозуміти ступінь обізнаності, смакові переваги та рівень сформованості музичних уявлень майбутнього викладача музики;

- рефлексивний метод – самостійне визначення міри відповідності власних музичних уявлень студента і реального звучання, самоаналіз свого виконання; цей метод допомагає викладачу зрозуміти сутнісну "розстановку акцентів" студента, його реальні музичні пріоритети стосовно конкретного твору.

Основним стрижнем дослідження розвитку музично-виконавських уявлень студентів були експериментальні заняття з залученням творчих завдань, що базувалися на певних методичних прийомах ведення уроку, де задіяні:

- зіставлення інтерпретацій різного виконання одного й того ж твору (у записах або у "живому" звучанні концерту),
- асоціативні зв'язки звучання музики з явищами поза музичного ряду,
- систематичні попередні обігрування твору, що вивчається.

Увага студентів акцентована на повсякчасній відповідності власного реального виконання з ідеальною мисленневою інтерпретацією (що склалася в уяві і почута внутрішнім слухом) з метою корекції реального звучання в процесі відпрацювання твору. За допомогою пропозицій, зауважень і виконавського показу педагога створювалася спільна (студента і викладача) художньо-технічна інтерпретація, яка вже враховувала індивідуальні нахили, здібності і можливості студента та музично-виконавський досвід викладача, що підсилюючи і коригуючи музичні уявлення студента, поліпшує процес відпрацювання музики на всіх етапах роботи – до концертного виконання.

Осмислення свого емоційного підходу до твору, що вивчається, розвиток навичок історико-стилістичного і виконавського аналізу, підключення до трактовки твору (художньо-образної і технічно-віртуозної) різних сторін мистецького і життєвого досвіду студента, дали змогу поєднати конкретну піаністичну роботу на інструменті з розвитком власного естетичного смаку, самостійності і творчої ініціативності у вирішенні виконавських проблем. Усі творчі завдання пропонувалися та використовувалися в індивідуальному порядку, з урахуванням інтелектуальних і віртуозних можливостей кожного студента, тому їх виконання мало особистісний, унікальний характер.

У процесі занять спостерігали за студентами під час щоденної роботи на заняттях фортепіано та у концертних виступах. Відповідно були обрані методи і способи опрацювання музичних творів, що допомагали студентам-піаністам якісно формулювати та ефективно розвивати музичні уявлення, реалізуючи їх у власній виконавській інтерпретації. На початковому етапі роботи було запропоновано послухати п'єсу для вивчення у виконанні видатних майстрів-піаністів з нотами перед очима, щоб під час першого знайомства до початку роботи над твором, студент міг уявити в загальних рисах інтонаційний зміст, форму, образний та емоційний настрій компонентів музичної фактури. Так, шляхом зіставлення різних виконань – через інтерпретаційні стилі порівняння – студент обирав головний вектор майбутнього опрацювання музики: з установкою набуття майстерності закріплювався стимул роботи над твором.

За умов позитивної емоційної реакції на музику мотивуються подальші дії у створенні власної інтерпретації. Працюючи з прелюдями і фугами ДТК Й.С. Баха, студенту корисно послухати їх виконання у Г. Гульда, Т. Ніколаєвої, С. Ріхтера, С. Фейнберга. Вивчення прелюдій та фуг Д. Шостаковича проходило більш успішно завдяки слуханню записів автора, виконання Т. Ніколаєвої, Е. Гілельса, С. Ріхтера. В роботі над творами К.А. Дебюссі дуже допомогло прослуховування записів автора, А. Бенедетті-Мікеланджелі, В. Гізекінга, А. Корто, Р. Казадезюса, М. Лонг, П. Девуайона, В. Софроницького; творів В.А. Моцарта – виконання Ф. Пом'є, Е. Гілельса, В. Горовиця; творів С. Прокоф'єва – автора, С. Ріхтера, Е. Гілельса; творів С. Рахманінова – автора, С. Ріхтера, В. Кліберна, В. Горовиця. Паралельні зіставлення різних виконавців, ефективні на будь-якому етапі, для початку роботи дали змогу отримати найповнішу загальну картину у спрямуванні подальшої праці.

При відпрацюванні музичної фактури на інструменті, залучаючи метод паралельних зіставлень, можливо віднайти у різноманітних інтерпретаційних рішеннях саме ті, які максимально відповідають індивідуальному погляду у власних музичних уявленнях,

стимулюють внутрішні відчуття студента-виконавця, який "приміряє" їх на своє виконання у конкретних звукових прийомах для здобуття необхідної досконалості. Навіть перед концертним виступом, коли вперше буде винесено музичний твір, треба послухати його у трактовці видатних майстрів для встановлення відповідності власного задуму. Після цього студент ясніше розуміє, чого саме не вистачало його виконанню, або ж впевнюється у слухності та коректності свого підходу до інтерпретації.

Цей етап роботи характеризується стимуляцією інтелектуальних аналітичних процесів музичного мислення шляхом інтеграції і диференціації музично-слухових уявлень, що частково змінюючись, збагачують і конкретизують їх реальне втілення. Результативність такого підходу виявляє обсяг інформації раціональних розборів та аналізу власного виконання, його операціональність, ініціативність та самостійність у відповідності відтворення музики.

Були запропоновані принципові методи роботи у відпрацюванні творів.

1) Метод Карла Леймера – Вальтера Гізекінга пропонує перше опрацювання музичного матеріалу шляхом виключно мисленнєвої операціональності без фізичного контакту з клавіатурою, уявляючи музику подумки з нотами перед очима [5, 32]. Цей метод потребує зосередженості, розвинутого внутрішнього слуху, уважності, вольових зусиль, певної технічної майстерності. Розумова діяльність є найскладнішою і, водночас, найефективнішою частиною роботи. Досвід подумки створити концепцію, план-проспект виконання, віднайти пропорційні співвідношення між компонентами форми і структурними елементами фактури свідчить про високий розвиток інтелекту, концентрацію уваги та необхідний рівень сформованих музичних уявлень.

2) Метод Артура Рубінштейна передбачає виокремлене відпрацювання складних фрагментів піаністичної фактури та поступове приведення їх у відповідність до музичного тексту [6, 133]. Як правило, коли студент відчуває будь-яку незручність чи напруженість у виконанні твору на сцені, у грі відбувається збій – технічний (психічний). Цей метод дає змогу зменшити відсоток можливої "аварійності" під час концертних виступів, і, тим самим, додати впевненості виконавцю у своїх технічно-віртуозних можливостях.

3) Метод Йосифа Гофмана полягає в максимальному навмисному ускладненні фактури, оволодіння якою потребує суттєвих зусиль [2, 117].

Результатом методу є динамічний розвиток технічної спроможності студента. Але найголовніше, що після повернення до авторського варіанту викладу фактури, з'являється відчуття колосальної легкості виконання, і це вивільняє енергію для більшої свободи і куражу під час публічного виступу. Внутрішнє відчуття звільненості від необхідності технічної праці на сцені дає можливість студенту-виконавцю зосередитися не на подоланні "складних місць", а на емоційній та артистичній легкості гри при поданні викладу музичного твору.

4) Метод Карла Мартінсена пристосовує технічні можливості виконавця до музичного твору і навпаки, у зворотному напрямку [4, 85-86], це передбачає, що на шляху втілення ідеальної уявної інтерпретації студент має максимально наблизити свої можливості до точного відтворення нотного тексту. Метод дає змогу найбільш повно і якісно досягнути нотний матеріал. Під час опрацювання твору виконавець настільки поглиблюється у декодування музичної фактури, що мимоволі споріднюється з нею і досягає внутрішнього прийняття цього твору як свого власного, граючи на сцені себе самого як автора.

5) Метод Ферруччо Бузоні полягає у виокремленні домінуючих фрагментів, що є ядром твору, привертаючи максимальну увагу при виконанні. Це, передусім, кульмінаційні точки певних частин твору – змістовні, сюжетні, технічно-віртуозні і т.д. [1,10]. Метод корисний, коли треба зрозуміти пікові точки кульмінацій кожного епізоду, акцентуючи головне, "зібрати" форму твору до купи, побудувати драматургічну лінію розвитку музичних думок.

6) Метод Святослава Ріхтера передбачає кількісне відпрацювання твору, багато разів відтворюючи піаністичну фактуру визначеного фрагмента для набуття технічної досконалості і психічної впевненості. Наприклад, 40 разів заграти 2 сторінки тексту з

максимальною майстерністю і артистичним темпераментом. Метод дає можливість швидко вивчити твір напам'ять, максимально посилити м'язову пам'ять і мінімізувати текстові втрати під час концерту за рахунок необхідної механізації моторності рухової діяльності.

В процесі опанування нотного тексту і концертних виступів були виділені принципи сформованості музичних уявлень студентів за класифікацією типів виконавської фортепіанної майстерності К.А. Мартінсена.

- **Класичний** (статичний) тип, теоретичні положення якого відображені у праці Адольфа Куллака Естетика фортепіанної гри\Adolph Kullak.Die Ästhetik des Klavierspiels,де конкретні міркування щодо техніки фортепіанного виконавства розміщені в контексті загально-естетичних проблем, а також"вчення про фразування". Найяскравіший представник цього типу у ХІХ – Гансфон Бюлов, який в редакції сонат Бетховена підкреслював найдрібніші деталі. Класичний піаніст, ідучи від подробиць, приходять до загального цілого, від об'єктивного – до позиції суб'єкта. Принцип"від деталей до цілого"характеризується підвищеною увагою до деталізації піаністичної фактури, відпрацюванням найдрібніших подробиць нотного тексту,ретельністю, старанністю, акуратністю його інтерпретації; у виконанні переважає малюнок, а не фарба. Класичний тип піаністів робить наголос на пальцевій грі,акцентує її рівність і незалежність; у виконанні домінує точність такту і ритму, мінімум педалі, дбайливість динаміки,пильність артикуляції і акцентуації. Піаністична педагогіка цього типу передбачає наслідування принципу "роби, як я", але виникає загроза педантизму в опануванні твору за можливої втрати його цілісності, коли постає небезпека певної формалізації, і зневага особистою індивідуальністю виконавця на рахунок достеменного виконання нотного тексту. У фортепіанному викладанні панівним відчуттям класичної (статичної) техніки є швидкість і точність пальцевих рухів, де переважає ритмоволя. [4,78]. Але існує ризик стати ремісником – це улюблений стиль посередності.

- **Романтичний** (екстатичний) тип, теоретичні положення якого відображені в доктрині вчення Людвіга Девпе\L.Devpe [8], продовжене його ученицею Елізабет Каланд \E. Caland, що неодноразово перевидавала книгу "Навчання фортепіанної гриза Девпе\Die Devpe'sche Lehre des Klavierspiels"[9], далі розвинуте в книзі Рудольфа Брейтгаупта\Rudolf Maria Breithaupt "Природна фортепіанна техніка\Die natürliche Klavier-technik"(1905), з розглядом досвіду піаністки Терези Карпенйо (фр. 1923, рос. 1927) і "Основи фортепіанної техніки\Die Grundlagen der Klaviertechnik"(фр.1908, англ.1909, рос.1928). Брейтгаупт приділяв значну увагу анатомо-фізіологічним основам роботи піаніста. Найяскравіший представник цього типу у ХІХ – Антон Рубінштейн. Романтичний піаніст трактує ціле як вихідну точку свого виконання, його єдиний організм; цільне, імпровізаційне, симфонічне тлумачення усієї композиції; тяжіння до гри великими дугами, вагою руки, вільними рухами, домінування суб'єктивного над об'єктивним, переважання крупного над дрібним; Гра *alfresco!* Звідси – певна ескізність виконання, нехтування деталями, недотримання і зневага авторським текстом, порушення темпової єдності, неточний метроритм, бруд і похибки у фактурі; мікшування фарб педальними ефектами ("педаль – душа фортепіано"). Піаніст, йдучи від загального приходять (часом !) до деталей;"не правдивість, а переконливість, не майстерність, а потрясіння !". Дуже важлива особистість виконавця, що під час гри володарює публікою, підпорядковуючи собі авторський текст – як робили Ф. Ліст, Ант. Рубінштейн, А. Рейзенауер. Але часто виникає загроза дилетантизму і аматорства. Прикладом є романтичні редакції прелюдій і фуг ДТК Й.С. Баха, зроблені Бузоні, Муджелліні. Принцип цього типу "від цілого до деталей" характеризується утриманням враження цілісності твору під час усього процесу роботи над опануванням авторського нотного тексту;вихідна точка: музичний твір – єдиний організм. Імпровізаційна трактовка твору як цілого диктує в педагогіці наслідування принципу "роби, як виходить", тому стає припустимим недостатнє відпрацювання віртуозно-технічних місць, нехтування подробицями за рахунок загального враження; постає небезпека технічного бруду, дилетантства, зневажливого ставлення до нотного тексту. Та у кращих проявах цей тип вражає артистизмом концертних виступів. В індивідуальному фортепіанному викладанні панівним відчуттям романтичної"подушечної" (екстатичної)техніки є відчуття

"співаючої" подушечки пальця. У викладанні переважатиме воля до звукотворення, в процесі занять вживаються вирази: "співаюча подушечка", "техніка співучості", "пальцевеlegato", кантиленне туше [4,57].

- **Експансивний** (експресіоністичний) тип є середнім між класичним і романтичним та водночас – їх синтез. Теоретичні положення певним чином відображені в "Ескізі нової естетики музичного мистецтва\Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst"1907 (рос. 1912) Ф. Бузоні\Dante Michelangelo Benvenuto Ferruccio Busoni. Він закликає до об'єктивізму через подолання суб'єктивізму, прагнути не до форми, а до виразності, "не до виверження, а до концентрації", до жаркого холоду, "кипіння крижаного вина" [1]. Цей тип піаністів передбачає величезну роботу над звуковидобуванням\туше, найбагатшу шкалу динаміки, бездоганну лінеарність, різкі контрасти, у фактурі – грандіозні площини, органні регістри, "і фарба – і малюнок, і точний метр – і зміни темпів"; педаль – і густа (кілька тактів), і скупа, "що її не чути". В техніці – мозкові членування (інтелектуальні), де руки мають фіксовані позиції: сталава єдність передпліччя без кистьової ресори, дрібна техніка передбачає крупні цілісні комплекси, в апікатурі – усі 5 пальців, уникаючи підкладання першого (романтики і класики спирались, за незначними винятками, – на 3!). Бузоні наголошує: "Те, про що піклуються профани (посередні митці) є відчуття у дрібницях, у деталях, на коротких відрізках. Почуття великого обсягу охоплення вони змішують з недостатністю і бідністю відчуттів: бо вони нездатні слухати і грати великі відрізки музики як частини ще більшого цілого" [1, 17]. Експансивна техніка плечового поясу, яку засвоїти легше за всі інші, це найгрунтовніший вид техніки, що забезпечує на початку навчання якнайшвидше просування учня. Цій техніці доступні будь-які види агогіки і артикуляції. Фортепіанна педагогіка пропонує принцип: "роби, як треба, виходячи з логіки розвитку музичної думки". У викладанні – органічний елемент, притаманний саме техніці плечового поясу – це лінієволя [4, 66]. Спокій і стійкість руки, що легко фіксована, її підтримує і переносить плече, яке надає послідовностям пальцевих дотиків інтенсивність і рівність ведення мелодичної лінії, які неможливі ні для класичної техніки з її дрібно-ритмічним членуванням фактури, ні для "подушечної" з її великою кількістю засобів звукоутворення.

Саме експансивний вид надає найбагатші можливості для здійснення конструктивних та художніх задумів: упевненість, точність, рівність виконання у виявленні всіх можливих красот інструменту; "засоби втілення інтерпретації, що використані, – до останніх кордонів можливого" [4, 72-73]. Апогеєм цього типу виконавців є знамениті етюди Паганіні, що об'єднали видатні полум'яні постаті інструментального виконавства останніх 200 років: Паганіні – Ліст – Бузоні у виконанні Бенедетті-Мікельанджеллі.

Формування коротких уявлень у відпрацюванні творів студентом-піаністом характеризується виникненням цілісного музичного уявлення, втіленого в реальній інтерпретації твору. Важливо стимулювати студента у кожному музичному творі до виявлення сильних впливів власних афектів, що активізують уявлення. Коли виконавець чітко уявить і конкретизує в звуках подію чи явище, про які хоче розповісти музикою – тоді знаходяться необхідні піаністичні прийоми для втілення уявної програми твору, і, реальне виконання стає зрозумілим для слухачів. Ретельно побудований уявний сюжет розвитку музичних думок спонукає студента знаходити пояснення і значущість для усіх незрозумілих фрагментів (частіше – пов'язуючих мотивів), що "виплітають" нерозривні нитки-лінії музичного твору, а це – в свою чергу, приводить до "гри на одному диханні", коли і виконавець, і слухач сприймають твір однією миттю, цілісно, не випадаючи з нього увагою. Тоді виконавець старанно шукає і відбирає з величезної кількості інформації саме ті елементи, які, найбільше відповідають його концепції та сприймаються як природні. Результативність такої праці визначає здатність до вибіркової інформації, тобто доборою і вичлененням найдоцільніших і найбільш вдалих деталей в застосуванні до власного плану реалізації концепції-інтерпретації музичного твору.

Необхідність впровадження запропонованих методів розвитку музичних уявлень спрямована на подолання протиріччя між вимогами виконавської практики у ВНЗ та її реальним станом: обов'язковість концертних виступів студентів і водночас їх маловиразні

інтерпретації музичних творів, які своїм м'яким, нерідко механічним виконанням не викликають піднесення у слухачів і навіть їх позитивних емоцій. Це пов'язано з недостатнім усвідомленням важливості індивідуалізму суб'єкта у виконавській діяльності та наявністю труднощів відтворення власних музичних уявлень, що є об'єднуючою ланкою між уявою виконавця та реальним звучанням музики, яку він грає в концерті.

Таким чином, продуктивні музичні уявлення виступають регулятивним чинником розкриття потужного творчого потенціалу суб'єкта в процесі звукової об'єктивації змістовного сенсу музичного твору, виборі виражальних засобів і технічних прийомів реального втілення, зумовлюють пошук нових засобів інтерпретації, сприяючи у вигляді прогнозованих музичних проектів розвитку індивідуального виконавського стилю студента-музиканта.

Література

1. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства / Ф. Бузони. Спб.: Мысль, 1912. – 57 с.
2. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы и вопросы о фортепианной игре / Й. Гофман – М.: Музыка, 1961. – 224 с.
3. Давидов М. Аспекти фахового мислення музиканта-виконавця / Микола Давидов // Мистецтвознавство. – 2013. – №7. – С. 93-98.
4. Мартинсен К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / К.А. Мартинсен. – М.: Музыка, 1977. – 130 с.
5. Обучение игре на фортепиано по Леймеру-Гизекингу / К. Леймер, В. Гизекинг. - М.: Классика - XXI, 2009. – 116 с.
6. Рубинштейн А. Дни моей молодости / Артур Рубинштейн // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 9. – М.: Музыка, 1981. – С.111-169.
7. Рябова О. Музично-слухові уявлення як операнди музичного мислення особистості / О. Рябова // Естетика і етика педагогічної дії. – 2016. – №13. – С. 60-68.
8. Deppe L. Armleiden der Klavierspieler // Klavierlehrer. 1885. – Bd. 8.
9. Caland E. Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels]. 4. Aufl. Stuttgart: Verlag d. Ebner'schen Musikalienhandlung, 1912.

References

1. Buzoni F. Eskiz novoy estetiki muzikalnogo iskusstva / F. Buzoni. Spb.: Mysl, 1912. – 57 s.
2. Gofman Y. Fortepiannaya igra. Otvety i voprosy o fortepiannoy igre / Y. Gofman – M.: Muzyka, 1961. – 224 s.
3. Davydov M. Aspekty fakhovoho myslennya muzykanta-vykonavtsya / Mykola Davydov // Mystetstvoznnavstvo. – 2013. – №7. – S. 93-98.
4. Martinsen K.A. Metodika individualnogo prepodavaniya igry na fortepiano / K.A. Martinsen. – M.: Muzyka, 1977. – 130 s.
5. Obuchenie igre na fortepiano po Leymeru-Gizekingu / K. Leymer, V. Gizeking. – M.: Klassika - XXI, 2009. – 116 s.
6. Rubinshteyn A. Dni moey molodosti / Artur Rubinshteyn // Ispolnitelskoe iskusstvo zarubezhnykh stran. Vyp. 9. – M.: Muzyka, 1981. – S.111-169.
7. Ryabova O. Muzychno-slukhovi uyavlennya yak operandy muzychnoho myslennya osobystosti / O. Ryabova // Estetyka i etyka pedahohichnoyi diyi. – 2016. – №13. – S. 60-68.
8. Deppe L. Armleiden der Klavierspieler // Klavierlehrer. 1885. – Bd. 8.
9. Caland E. Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels]. 4. Aufl. Stuttgart: Verlag d. Ebner'schen Musikalienhandlung, 1912.

Пианистическое мастерство студентов совершенствуется через осознание механизмов воплощения музыкальных представлений в реальном звучании. Предложены методы развития музыкальных представлений (исполнительской демонстрации, аналитического сопоставления, вербального уточнения) и принципиальные пути отработки произведений по персоналиям выдающихся пианистов. Определены теоретические основы

сформированности музыкальных представлений в классификации фортепианного мастерства К.А. Мартинсена.

Ключевые слова: музыкальные представления, фортепианное исполнительство, методы преподавания игры на инструменте, музыкальное мышление студентов-пианистов.

The article is dedicated to the questions of perfection of performing mastery of students-instrumentalists, to the problem of realization of the mechanisms of evocation of musical imaginations in a real sounding of music. Musical imaginations are revealed as a result of a previous experience and as a process of imagining – reflection in mind of the images of the musical piece and their concretization in a real performing. Proposed methods of development of musical imaginations (performing demonstration, reflexive, analytic comparison, verbal specification), principal ways of training of pieces due to personalities of outstanding musicians (Leimer-Giesecking, Art. Rubinstein, Hoffmann, Martienssen, Busoni, Richter), realized in a process of acquirement of musical text and concert performances. Theoretical principle of formedness of musical imaginations was defined on the basis of classification of types of performing piano mastery due to K.A.Martienssen: classical (static), based on finger technic, “Rhythmuswille” dominates; romantic (ecstatic), basis – technic of a “singing” pulp of the finger, “Wille zur Tonbildung” dominates; expansive (expressionistic), in a technic – steel unity of a forearm, big integral complexes, “Linienwille” dominates.

Keywords: piano performing, musical thinking of students-pianists, musical imaginations, methods of teaching playing the instrument.

УДК 378+371.134+792.8+37.036

Капустінський К. В.

ПРОБЛЕМА РОЗВИТКУ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ В ПЕДАГОГІЧНІЙ ПРАКТИЦІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ХОРЕОГРАФІЇ

У статті актуалізовано проблему розвитку творчого потенціалу майбутніх учителів хореографії в процесі їхньої педагогічної практики. Досліджено особливості творчості як виду людської діяльності, комплекс психологічних властивостей творчого потенціалу. З'ясовано значення хореографічного мистецтва для процесу розвитку творчого потенціалу майбутнього учителя. Розкрито багатокomпонентне і багатофакторне поняття творчого потенціалу майбутнього учителя хореографії. Показано великий вклад в розвиток творчого потенціалу майбутніх учителів видатних майстрів і видатних педагогів-хореографів М.І. Петіна, О.О. Горського, І.О. Моїсєєва, М. Г. Легат, П. П. Вірського.

Ключові слова: творчість, творчий потенціал, хореографічне мистецтво, хореографічна діяльність, майбутній вчитель хореографії, творчий розвиток.

Сучасні тенденції в розвитку вищої спеціальної, зокрема й мистецької освіти вимагають пошуку нових творчих підходів до організації навчального процесу. Це, у свою чергу, дозволяє забезпечити якісну фахову підготовку майбутніх учителів хореографії відповідно до вимог сучасного соціокультурного простору щодо їхнього професійного рівня. Розвиток творчого потенціалу майбутніх фахівців мистецької освіти, зокрема й у галузі хореографії, завжди був одним з показників успішності діяльності вищої школи.

Хореографія завжди була і залишиться тією сферою мистецтва, яка покликана грати незамінну роль у художньому вихованні та формуванні морально-естетичної позиції молоді. Існуюча в системі вищої хореографічної освіти гостра потреба в підготовці інтелектуальних, ініціативних фахівців з розвиненим творчим мисленням супроводжується зростаючим незадоволенням освітнім процесом, у межах якого не приділено належної уваги самостійної