

здібностей, що сприяють досягненню творчих результатів в одному чи декількох видах діяльності.

Література

1. **Богоявленская Д.Б.** Диагностика становления творческой личности /Д.Б.Богоявленская // Психодиагностика и школа. – Таллин, 1980. – 164 с.
2. **Богоявленская Д. Б.** Психология творческих способностей /Д.Б.Богоявленская. – М.: Академия, 2002. – 320 с.
3. **Вентцель К. Н.** Новые пути воспитания и образования детей /К.Н.Вентцель // – 2-е изд. – М.: Земля и фабрика, 1923. – С. 102.
4. **Выготский Л. С.** Психология искусства / Л.С.Выготский. – М.: Педагогика, 1987. – С. 46.
5. **Гегель Г.В.** Философия религии /Г.В.Гегель / Пер. с нем. М.И.Левиной. – М.: Мысль, 1976. – 532 с.
6. **Дмитриева Л. Г.** Методика музыкального воспитания в школе /Л.Г.Дмитриева. – М.: Просвещение, 1989. – С. 56.
7. **Єрмола А. М.** Креативність в основі моніторингу / А.М.Єрмола //Практична психологія і соціальна робота. 2003, № 8. – С. 71 – 72.
8. **Костюк О. Г.** Сприймання музики і художня культура слухача /О.Г.Костюк. – К.: Наукова думка, 1962. – С. 56.
9. **Платон.** Сочинения // Соч. в 4-х т. – Т.2. – М.: Наука, 1969. – С. 135.
10. **Подуровский В. М., Сулова Н.В.** Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности / В.М.Подуровский, Н.В.Сулова. – М.: Владос, 2001. – С. 241.
11. **Пономарев Я. И.** Психология творчества и педагогики /Я.И.Пономарев. – М.: Педагогика, 1976. – С. 67.
12. **Рибалка В. Р.** Психологія розвитку творчої особистості / В.Р.Рибалка :Навчальний посібник. – К.: ІЗМН, 1996. – С. 125.
13. **Родак И. И.** Вопросы ученика в учебном процессе / И.И.Родак // Под ред. И.Я.Лернера. – М., 1972. – 234 с.
14. **Сисоєва С. В.** Підготовка вчителя до формування творчої особистості учня / С.В.Сисоєва. – К.: Поліграф книга, 1996. – С. 234 – 236.
15. **Спиркин А. Г.** Сознание и самосознание / А.Г.Спиркин. – М.: Наука, 1972. – С. 113.
16. **Цапок В. А.** Творчество (Философский аспект проблемы) / В.А.Цапок. – Кишинев, 1989. – С. 58.

УДК 78.071.2:786.2

А.С. Кілібарда

ІМПРОВІЗАЦІЙНІСТЬ І ТРАДИЦІЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ПІДХОДАХ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ Ф. ШОПЕНА)

В статье рассмотрены проблемы взаимодействия традиции и новаторства в современном исполнительстве на примерах произведений Ф.Шопена, объясняются причины появления определённых стереотипов исполнения; определяются основные проблемы и особенности интерпретации музыкальных произведений.

Ключевые слова: *интерпретация, традиция, исполнительская практика, исполнительский стиль.*

The problems of the interaction of tradition and innovation in a modern example of a product of playing Chopin, the reasons for the appearance of certain patterns of performance; identifies the key issues and particularly the interpretation of music.

Keywords: *interpretation, tradition, performance practice, performing style.*

Кожен музичний твір є підсумком – результатом кореляції двох основних чинників, які тісно співдіють і якими є композитор і виконавець; композитор, як головний носій музичної ідеї – творчого задуму, і виконавець, як суб'єкт втілення тієї самої музичної думки (братимемо до уваги сьогодення, коли професії композитора і виконавця майже повністю розділені, і коли поняття композитор–інтерпретатор практично втрачено). Тобто кожен музичний твір у процесі реалізації проходить певні етапи: зародження музичної ідеї творцем–композитором, графічного фіксування цієї ідеї шляхом нотного письма автором, «розкодування» нотного тексту виконавцем–інтерпретатором і продукування-презентацію цього твору на музичних майданчиках тим самим виконавцем–інтерпретатором. Музичний твір постає в кінцевому вигляді результатом співтворчості різних осіб – композитора і виконавця (якщо автор сам не є виконавцем), він обумовлений традиціями і стилем історичного періоду, до якого відноситься, і тенденціями-смаками епохи в якій інтерпретується. З цього погляду виникає питання достовірності, відповідності результату нотному текстові та правильного трактування творчого задуму композитора.

Отже, на прикладах фортепіанних творів Ф. Ф. Шопена з'ясуємо, в допустимому міру їх імпровізаційності та основні інтерпретаційні особливості виконання.

Актуальність цих питань поза всяким сумнівом, адже Ф. Шопен творив у період, коли сучасна концепція виконавства лише починала формуватися, а традиції попередніх виконавських шкіл були доволі сильними. Різноманітність розуміння та індивідуалізованість виконавських інтерпретацій, широковідомих і доступних завдяки сучасним технологіям, ясно простежується на прикладі творів композитора. Традиції і еволюція стилю, манера їх виконання зафіксовані, починаючи від найбільш ранніх записів Л. Годовського, І. Падеревського, Й. Гофмана, через С. Рахманінова, А. Рубінштейна, В. Горовіца до більш сучасних – С. Ріхтера, Е. Гілельса, М. Аргеріх, І. Погореліча, К. Ціммермана, а також в нових аудіофіксаціях Д. Мацуєва, Н. Луганського та ін. Якщо естетичні настанови митців др. пол. ХХ – ХХІ ст. визначені словами С. Ріхтера, що виконавець є за суттю виконавцем волі композитора, тому він не може привносити майже нічого, чого б уже не містилося у творі, то, скажімо, у др. пол. ХІХ ст. – пер. пол. ХХ ст. ситуація була цілковито відмінною.

Більшість виконавців романтичної епохи синтезували у своїх інтерпретаціях роль композитора і виконавця. За Кеннетом Гамільтоном [2. с. 19, 20], спектр підходів, до інтерпретацій зафіксованого писемно нотного тексту значно відрізнявся від стандартної практики сьогодення. Суворе дотримання нотного тексту, скоріше за все визначало для музикантів і критиків ХІХ ст. (навіть для найприскіпливіших) щось більш гнучке і флексибельне, ніж як це розуміють сьогодні. Хороша транскрипція, парафраза або імпровізація на теми творів інших композиторів вважалися нормою і хорошими манерами, а разом з тим показником індивідуальності та талановитості композитора-виконавця. У цьому контексті композитори–романтики успадкували багато від традицій і манер інтерпретування своїх попередників з ХVІІІ ст.

Концертна програма в сучасному вигляді вперше була сформована Ф. Лістом близько 1850 року. Він вперше змінив концертний виступ від суто імпровізаційного до чогось більш схожого до сучасної концепції фортепіанного концерту.

Мистецтво імпровізації і прелюдювання, техніка арпеджування і агогічної дислокації лівої та правої руки використовувались композиторами ХVІІІ – першої половини ХІХ ст. для підкреслення експресії, тонкощів та витонченості музичного висловлювання. Відповідно ці традиції не зникли автоматично в часи культивування нових мистецьких тенденцій, а деякі навіть еволюціонували в інші мистецькі форми і набули нових значень. До цього твердження можна віднести жанр прелюдії як приклад переходу від первісної функції – імпровізованої інтродукції – підготовки основного твору, до перевтілення в цілісний, самодостатній жанр.

Якщо сьогодні 24 Прелюдії Шопена у всіх мажорних та мінорних тональностях зазвичай виконуються повністю, цілим опусом, то в аудіозаписах музикантів романтичної епохи можна віднайти свідчення їхньої первісної функції. Другий запис Ф. Бузоні етюда Ф. Шопена ор.10, №5, зроблений в Лондоні 27 лютого 1922 р. включає в себе ще одну п'єсу

розміщену перед основним твором, а саме Прелюдію Ф. Шопена Ля-мажор, ор.28, №7, де він навряд чи має статус самостійного твору і виконує якраз роль інтродукції до основної п'єси. Так само часто виконувалася до-мінорна Прелюдія Шопена, як підготовка до до-мінорного Ноктюрну ор.48.

Для віртуозів XIX ст. композиція була невід'ємною частиною інтерпретації і творче начало їхніх креативних натур в ролі композиторів, часто перетворювало те, що ми тепер уявляємо актом інтерпретації, в акт вільного музикування. Як вже було зазначено, свобода у відтворенні нотного тексту здебільшого вважалася допустимою. Одним із прикладів вільного виконання твору музикантами XIX ст., є інтерпретація 5-го Етюда Ф. Шопена Володимиром де Пакманом, в якому, за Гамільтоном [2, с. 179], ліва рука в інтерпретації цілком не відповідає авторському тексту а авторство заключної частини етюда вже цілком належить Л. Годовському. Заключні октави, які в оригіналі граються синхронно рухом униз, у В. Пакмана звучать у контрнапрямку. Революційний етюд Шопена в інтерпретації Л. Годовського виконується лише лівою рукою, а заключна партія етюда Ф. Ліста "La Leggieressa" у виконанні І. Падеревського належить авторству Т. Лешетицького. В той самий час Ф. Бузоні повністю переробив кодую полонеза Мі-мажор Ф. Ліста, а для інтерпретування Ганса фон Бюлова були характерними темпова свобода та значні агогічні коливання в *tubato* (-та *stretto*-). Ремінісценції на творчість і виконання віртуозів-романтиків та певне продовження цих традицій знаходимо у творчості Володимира Горовиця, широко розрекламованого як «останній романтик», в його транскрипціях творів інших композиторів та манері гри.

З іншого боку такі музиканти як Ч. Халле, Ф. Мендельсон, І. Мошелес та К. Шуман відносились музичними критиками до когорти тих, хто більш скрупульозно дотримувався авторського тексту і музичного задуму в цілому. Цікаво, що ці виконавці мали безпосереднє відношення до становлення й розвитку фортепіанних шкіл (фактично були їхніми засновниками) у Лейпцигу (Ф. Мендельсон, І. Мошелес), Франкфурті (К. Шуман) і поширення відповідних виконавських традицій. Відомо що К. Шуман часто повторювала своїм студентам: «Грайте те, що написано. Грайте так як написано. Тут уже все є». За висловлюваннями Галле стосовно Ф. Шопена [3, с. 65], усі неточності у прочитанні нотного тексту композитор гостро і відверто критикував. Повага до авторського письма у творах Л. ван Бетховена активно заохочувалась К. Черні як в концертній і педагогічній практиці, так і в теоретичних працях, наприклад в есе «Про належну інтерпретацію фортепіанних творів Бетховена» [2, с. 183], хоча матеріали самої праці стосовно «розкодування» бетховенського задуму суперечать нотному тексту автора і ґрунтуються на особистих уподобаннях та смаках самого К. Черні. Редакції шопенівських творів, здійснені Каролем Мікулі, хоча і широко популярні й часто репродуковані, також зазнали «стилізації» основного авторського тексту і первинних джерел.

Усе це логічно підводить нас до питання вибору тієї чи іншої редакції, оцінки її достовірності (міри автентичності), особливо в часи інтенсивного пошуку єдиної істинної авторської ідеї та моди на уртекстні видання в кінці XX ст. Навіть зараз дуже важко відстежити усі редакції творів Ф. Шопена, які дуже символічно демонструють велику кількість різноманітних трактувань оригінальних публікацій, особливо з огляду на фразування та педалізацію. Французькі, англійські та німецькі видання композицій Ф. Шопена (оригінальні редакції), опубліковані ще за життя творця, часто підлягали корекції самого автора і повторним перевиданням. У фокусі детального вивчення опинилися саме французькі видання, у великому обсязі скоректовані особисто композитором. Більша кількість редакцій, опублікованих в XIX і XX ст., хоча і вказують на достовірну репродукцію авторського тексту, базуються на корегуванні й покращенні вже доступних видань. Це обумовлено в першу чергу досягненнями віртуозної романтичної піаністичної школи, «кількістю» тенденцій в інтерпретації та прочитанні музичного тексту, які з бігом часу поступово еволюціонували і ставали частиною виконавських концепцій і редакторських традицій, що нині розцінюються як підсумок загальноприйнятих тенденцій трактування шопенівських творів у певний історичний період.

Так, відоме і широко використовуване польське видання повного зібрання творів Ф. Шопена за редакцією І. Я. Падеревського репрезентує суміш кількох різних джерел і не відповідає повністю жодному з рукописів, опублікованих за життя Шопена. Загальне ставлення до фразування, артикуляції та педалізації, «покращення» гармонічного та мелодичного тексту викликає певні сумніви з погляду сучасної редакторської критики. Особливо часто змінювалась відповідно до уподобань та розумінь автора редакцій рекомендаційна педалізація. В коментарях редакційної колегії до Етюдів Ф. Шопена зазначено «прагнення відтворити такий текст, котрий, можливо, повністю відповідатиме задуму автора». Віденське (уртекстове) видання Етюдів за редакцією П. Бадури-Скоди презентує дуже цікаве редакторське рішення (хоча й дещо непрактичне), базоване на абсолютному відтворенні авторського тексту, із вилученими Ф. Шопеном варіантами тексту твору, вставленими прямо в ноти етюдів.

Інший аспект частого редагування творів Шопена ілюструє до недавнього часу загальноприйнята думка щодо наявності неточностей та помилок в його оригінальних композиціях і пов'язаним із цим деформуванням задуму композитора, а також неправильне розуміння оригінального авторського письма редакторами. Останні дослідження показують що хоч в основі деяких елементів нотації закладені елементи попередніх традицій інтерпретації, значна частина цих елементів належить авторству самого Шопена як, наприклад, часті позначки *all'ottava*, та зміни ключа. Еволюція фортепіано як інструмента з його розширеними тембральними та звуковидобувними можливостями також знайшли відлуння у виконавському трактуванні творів, як і у виданнях більш пізніх редакцій шопенівських творів.

Фортепіано романтичного періоду були скромними за звуковим об'ємом та звучанням і достатньо «примхливими» щодо туше та способу звуковидобування. Віденські та англійські інструменти початку XIX ст. були настільки різними, що вимагали кожен іншого підходу і стилю гри. Широко відомі французькі Erard і Pleyel «вимагали» від виконавців гнучкості гри, іншої артикуляції і аплікатури а також різного використання педалі. Відповідно до появи нових інструментів, а заодно і нових звукових і тембральних можливостей, інтерпретація вже відомого фортепіанного репертуару набувала нових відтінків і синтезувала в собі нові досягнення. «Черні як щось очевидне висловив думку про потребу коригування педалізації у творах Бетховена, аби пристосувати її до можливостей нових роялів» [2, с. 203].

Додавання ваги руки і більш глибоке натискання клав'ш призвело до того, що деякі пасажі у фортепіанній практиці XIX ст. із категорії *дуже важких*, в еру нових інструментів і при дотриманні оригінальних темпових позначень плавно перейшли в категорію *неможливих*. Наприклад шопенівські етюди оп. 10 і оп. 25 в оригіналі потрібно грати набагато швидше, аніж позначено в багатьох редакціях. Це стосується як швидких, так і повільних творів. Такі темпи підходять для інструментів 1830-х років, але дуже проблемні і незручні на важких і більш багатих звуком сучасних інструментах. Також ми точно не знаємо, наскільки звично було грати етюди в цих темпах, оскільки метрономічні позначки бралися умовно. Згідно свідчень Йозефа Гофмана [4, с. 157] вибір темпу безпосередньо пов'язаний із технічною підготовкою та можливостями інтерпретатора. Артур Фрідхейм у своїй передмові до етюдів Ф. Шопена у виданні Шірмера [2, с. 272], стверджує, що шопенівські оригінальні метрономічні позначення були базовані на темпах ранніх лістівських виконань і радить обирати більш помірні темпи (наприклад в етюді оп. 10 № 1 М.М.-144 замість М.М.-176).

У коментарях редакції І. Падеревського до першого етюдів відмічається відсутність будь яких вказівок автора в оригінальному рукописі щодо темпу, метронома, аплікатури, педалі; немає ніяких динамічних або агогічних відтінків, акцентів і т.п., але розмір такту твору позначений *alla breve*. У редакції А. Корто (як приклад суто методичного підходу, що виник із педагогічних міркувань, і потреби більш чіткого і докладного пояснення авторських ремарок студентам і учням музичних закладів) темп етюдів позначений лише як *allegro* без метронома.

У будь-якому випадку більш помірна гра краще підходить до конструкції і характеристик теперішніх інструментів, хоча і сам етюд в сучасній концертній практиці виконується переважно дуже швидко і віртуозно. Певний еталон виконання і подальша тенденція інтерпретування були започатковані С. Ріхтером в концертному записі 1963 року, де весь матеріал правої руки виконується підкреслено віртуозно з виразними та вистроєними «органними» басами лівої руки. В цілому етюд звучить дуже серйозно, масштабно і потужно, незважаючи на тональність до-мажор, котра асоціюється переважно з легкістю, чимось світлим та безтурботним.

Інше бачення звучання твору знаходимо в інтернет ресурсах, зокрема у виконанні англійської піаністки Анжели Лір (запис 1993 року), якому вона надала програмного трактування. Назва її композиції «Водограй» безпосередньо пов'язана з прозорою, легкою манерою гри, динамічним діапазоном і більш помірним темпом, що, можливо, більше підходить для даної тональності і характеру композиції. Зазначимо, що виконавиця свою інтерпретацію засновується на ретельному дослідженні творів Шопена, його оригінальних рукописів та першовидань, а також споріднених джерел і великому концертному досвіді і практиці. Програмні назви творів більше типові для західної виконавської практики. Вони виконують функцію асоціативного фактора для широкої слухацької аудиторії і в сучасному суспільстві використовуються більшою мірою для комерційних потреб, аніж мають відношення до змісту шопенівських композицій чи власне інтерпретації твору. Широко відомо що композитор не пов'язував характер своїх творів з якимись конкретними подіями чи явищами, хоч тенденції пошуку програмності в його творах простежуються ще з ХІХ ст. Широко відомі образні назви, надані прелюдям Ф. Шопена Г. фон Бюловим, а також редакція прелюдій А. Корто з його поетичними ремарками до кожної з них.

Етюд Ф. Шопена на чорних клавішах *op. 10 № 5* відомий як «Метелик» зазвичай грають дуже віртуозно у швидких темпах *Allegro con brio / Presto* з посиленними акцентами та динамікою *forte*, аби збільшити ефект віртуозності. Таке виконання суперечить точним вказівкам автора щодо характеру і стилю *p'esi. Leggierissimo e legatissimo* в рукопису композитора вказує на надзвичайно легкий і делікатний штрих етюду, тобто збалансоване стакато лівої руки з дзвінким, м'яким звучанням пасажів правої руки. Зайва динаміка і швидкість не відповідають вимогам авторського рукопису.

Ще одним прикладом стереотипу трактування популярних творів і стандартною манерою виконання може слугувати Етюд *op. 10 № 3*. У рукопису етюду початковий темп композиції позначений Шопеном *Vivace ma non troppo* змінюється в оригінальних німецьких та французьких виданнях на *Lento ma non troppo*. Сьогоднішні тенденції інтерпретації твору виявляються в перебільшеному сповільненні першого і заключного розділу твору (хоч і в оригінальних редакціях проставлений метроном М.М.-100), втрати двочасткової метричної пульсації (вона сприймається скоріше як чотиридольна) та надмірно елегійному настрої твору, котрий в середньому розділі переходить у збільшену швидкість – своєрідне *affetuoso. Poco più animato*, в 21 такті не зафіксоване в шопенівських рукописах, хоча і міститься в оригінальних редакціях, так само як і *doppio movimento* і *forte* в 46 такті твору для посилення ефекту пасажів. За Гамільтоном, ця манера виконання етюду, починається ще з періоду становлення виконавських традицій (адже ще Ліст рекомендував своїм студентам подібне трактування).

У виконанні 24 Прелюдій Шопена Іво Погореличем всі метричні ознаки творів інтерпретуються перебільшено. Швидкі прелюдії стають ще швидшими, а повільні ще повільнішими, хоч чіткість форм залишається і виконавська логіка інтерпретації твору є осмисленою і завершеною.

Іноді пошуки правильного рішення не обов'язково призводять до композиторської інтерпретації твору, а більше схожі на ретроспективу того, у що твір перетворився за десятиліття виконавської практики. Коли твір переходить у фазу вивчення і відповідно виконання, він підлягає стилізації за вже заготовленими зразками рішень і трактувань, напрацьованих століттями піаністичних традицій.

Мистецькі процеси, крім естетичного фактора, синтезують у собі багато соціальних і культурологічних чинників, бувають скеровуваними і модифікованими такими елементами суспільного життя як культура, виховання, смак, модні тенденції, ментальність, етнічна приналежність і т.п. В сучасному суспільстві велику роль відіграють технологія і медіа-засоби на формування суспільної думки. Якщо для формування естетичних цінностей музикантам XIX ст. слугував музичний майданчик і «живе» спілкування з аудиторією, сучасні критерії естетичної оцінки формує більшою мірою звукозапис. Еволюцію музичного мистецтва можна умовно розділити на три фази – пререцитальну, рецитальну і пострецитальну. Третя власне і є епохою запису, де еталоном виконання є вже зафіксований, готовий «продукт». Індивідуальність манер виконання і яскраві особистості виконавців, характерні для «золотої ери піанізму», змінюються культом аудіофіксації, де і якість виконання, і звукотехнічна сторона твору в силу різних причин піднімаються на значно вищий рівень. Усі неточності і випадковості, такі характерні для публічної музичної події, в аудіоформаті не існують або бувають зведені до мінімуму. Природно, що такі параметри інтерпретації і стали своєрідними «еталонами» виконання та прикладами для наслідування і встановили остаточні цінності для вибору інтерпретаційної моделі твору. Об'єктивність при прочитанні авторського тексту та передачі творчого задуму, чіткість форм, стримана емоційність і підкреслена віртуозність – ось деякі із параметрів інтерпретаційної концепції сьогодення. А. Ляхович охарактеризував теперішню тенденцію виконання як стабільність і формальну точність виконання [5, електронний ресурс], де на перший план виходить категорія якості. Г. Коган характеризує сучасну фортепіанну гру таким чином: нестача цезур, відсутність дихання, живих інтонацій, педалі і звукових планів.

Ми вже згадували про запис С. Ріхтером першого етюд Ф. Шопена, який став своєрідним еталоном виконання. Його продовження і розвиток спостерігаємо в підкреслено віртуозному і кришталево чистому записі того самого етюд Мартою Аргерих на конкурсі Ф. Шопена у Варшаві 1965 року. Це підказує нам шлях до ідентифікації другого вагомого аспекту формування виконавської версії твору – конкурсних виступів. У них на перший план виконання виходить принцип якісної інтерпретації і критерій витримки, котрий варіюється залежно від вимог і масштабу конкурсу. Особливості і специфіка події вимагають від виконавця більш «шаблонного», стереотипного і точного виконання, що відповідало б вимогам і уявленням музичного загалу про інтерпретацію твору.

За А. Шенбергом, жодна із крайнощів XIX і XX ст. не є розумною і з погляду характеру мистецтва не є потрібною. Твори Ф. Шопена потребують простоти у виконанні і строгості в дотримуванні авторського тексту і ремарок, але також натхнення інтерпретатора в процесі співпереживання твору. «Зміна характеру композиції, яскравий контраст часто потребуватимуть змін темпу» [2, с. 187-188] і настрою всередині твору, тому затушування всіх емоційних поривань, внутрішньої агогіки і непозначених змін темпу здається неприродним для плину музичної думки. Паралель, проведена із виконавчою практикою XIX ст., слугує розширенню можливостей і уяви для виконавця XX ст. і більш гнучкому ставленню до музичної лексики і музичної інтерпретації загалом. А десятиліття редагувань уртексту призвели саме до таких виконань. Із вище наведеного можна зробити висновок, що виконавська практика XIX ст. протирічить сучасним тенденціям. Безумовно, виконавець повинен відтворювати задум композитора, але, якщо ми вже відшукуємо і формуємо оптимальну відповідну інтерпретацію, чому б не відтворити і найкращі досягнення романтичного періоду, поєднавши їх із сучасними?

Література

1. *Монсенжон Б. Рихтер. Дневники-Диалоги. – Москва: Классика-XXI, 2005.*
2. *Hamilton K. After the Golden Age. Romantic Pianism and Modern Performance./ - Oxford University Press.: New York 2008.*
3. *Eigeldinger J-J. Chopin Pianist and Teacher - as seen by his pupils./ - Cambridge University Press.: Cambridge 1986.*

4. **Йозеф Гофман.** Фортеп'янная игра. Ответы на вопросы о фортеп'янной игре. – Москва, 1961.

5. **Ляхович А.** Краткая социология современного академического музыкального исполнительства [Электронный ресурс] / А. Ляхович. – Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Music journal No27.htm>.

6. **Коган Г.** Избранные статьи / Г. Коган. – М. : Советский композитор, 1985. – Вып. 3.

7. **Гольденвейзер А.** Об исполнении шопеновской музыки / А. Гольденвейзер // Венок Шопену : сборник статей. – М. : Музыка, 1989.

УДК 785:78.021:781.6:347.147 – 047.37 (477.87)

М. М. Качур

НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНА ТА НАУКОВО-ДОСЛІДНА ДІЯЛЬНІСТЬ КАФЕДРИ ПЕДАГОГІКИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ТА ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА МУКАЧІВСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ В СУЧАСНОМУ ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ

Статья посвящена раскрытию основных направлений деятельности кафедры педагогики музыкального образования и исполнительского искусства Мукачевского государственного университета. Автором обосновано актуальность проводимой учебно-воспитательной и научно-исследовательской работы кафедры, доказано инновационный характер ее функционирования.

Ключевые слова: учебно-воспитательная деятельность, научно-исследовательская работа, кафедра педагогики музыкального образования и исполнительского искусства, Мукачевский государственный университет.

The article is devoted for disclosure of main directions of The Mukacheve State University Pedagogic of Music Education and Performance Art Faculty's activity. The faculty educational, scientific and research work actuality is given ground by the author, there is proved its functioning innovated character.

Keywords: education activity, scientific and research work, Pedagogic of Music Education and Performance Art Faculty, The Mukacheve State University.

Сучасний етап розвитку української музичної педагогіки характеризується євроінтеграційними освітніми процесами, які вимагають підготовки нової генерації вчителів, педагогів-музикантів ХХІ століття, спроможних залучити молодь до глибокого пізнання і художнього спілкування з музичним мистецтвом. Соціально-економічні явища, що відбуваються в суспільстві, а саме — посилення демократичних тенденцій і підвищення ролі загальнолюдських цінностей, становлення ринкових відносин, формування національної культури, — впливають на переорієнтацію навчально-виховного процесу. Пріоритетним завданням його стає виховання творчої особистості, здатної до самоосвіти та творчої самоорганізації, соціальної активності й духовного самовдосконалення.

Згідно із провідними освітніми і мистецькими тенденціями здійснює свою діяльність кафедра педагогіки музичної освіти та виконавського мистецтва Мукачівського державного університету. Головною **метою** її роботи є реалізація державної політики щодо забезпечення конституційних прав і державних гарантій на здобуття освіти майбутніми фахівцями та гарантування необхідних умов функціонування і модернізації, розвитку змісту фахової підготовки напряму «Музичне мистецтво», а також підвищення якості викладання навчальних дисциплін, формування якісного професорсько-викладацького складу.

Підготовка фахівців напряму «Музичне мистецтво» на педагогічному факультеті Мукачівського державного університету здійснюється у відповідності із концепцією Національної доктрини розвитку освіти України у ХХІ ст., Законом України «Про освіту»,