

vykhovannya slukhu. [Bulgarian method "stolbitsa" B. Trichkova. Question training methods of hearing]. Leningrad.

7. Sudzuki, S. (2005). *Vzroshcheni z lyubovyu: klasychnyy pidkhd do vykhovannya talantiv.* [Grown with love classic approach to training talents]. Moscow: Popuri.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

КОРНЮХІНА Анна Валентинівна – аспірант Інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний Університет імені Тараса Шевченка».

Наукові інтереси: методика музичного виховання дітей дошкільного віку, формування та розвиток музичних здібностей.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

KORNYUHINA Anna Valentynivna – graduate of the Institute of culture and arts of se «Luhansk national University named after Taras Shevchenko».

Circle of scientific interests: methods of musical education of children of preschool age, formation and development of musical abilities.

Дата надходження рукопису 15. 04. 2017 р.

УДК 78.071.2-027.21

Лу Тао –

аспірант Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова
e-mail: huralnyk@gmail.com

ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В ТЕОРІЇ ТА МЕТОДИЦІ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Проблема формування виконавської майстерності в процесі історії свого існування набула трансформації як у своїй суті, так і у підходах до її розв'язання. Численність наукових досліджень свідчить про її складність, розмаїття поглядів – про багатогранність, а багатовіковий інтерес дослідників – про непідвладну часу актуальність.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сучасному етапі розвитку теорії та методики музичного виконавства дослідження шляхів та напрямків вирішення вищезазначеної проблеми спрямовані на вивчення: специфічних особливостей інструментального виконавства – А. Алексеев, М. Давидов, Г. Ержемський, К. Ігумнов, Г. Коган, Л. Масол, В. Москаленко, Г. Нейгауз та ін.; питань формування виконавської майстерності студентів мистецьких спеціальностей – В. Белікова, О. Бодіна, К. Гумель, С. Гуренко, Ю. Капустін, Н. Корихалова, Я. Мільштейн, З. Тальберг, Г. Ципін та ін.; практичних аспектів виконавської підготовки майбутнього вчителя музики – Е. Абдуллін, Л. Арчажникова, В. Бутенко, Г. Ніколаї, І. Мостова, О. Олексюк, О. Отич, Г. Падалка, О. Рудницька, Т. Смирнова, О. Щолокова та ін.

Метою статті є висвітлення важливих здобутків педагогів-музикантів XVI–XIX століть в теорії та методиці музичного

виконавства.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ретроспективний аналіз питань формування виконавської майстерності дає підстави стверджувати, що у період з XVI по XVIII ст. переважна більшість музикантів поєднувала педагогічну, виконавську, імпровізаційну та композиторську діяльність. Дослідники відзначають, що у цей музично-історичний період провідною була саме композиторська діяльність. Педагоги того часу спрямовували свої зусилля на формування всебічно розвиненого музиканта, який є теоретично грамотним, має багату фантазію та вміє все це втілити на практиці. Педагогічну ідею музичної педагогіки тих часів вдало висловив французький філософ Ж.–Ж. Руссо: «Для правильного осягнення музики недостатньо тільки виконувати її: потрібно також вміти її створювати; і якщо не навчатися одночасно тому й іншому, то неможливо її добре зрозуміти» [6, с. 56].

Проблеми, які стояли перед музикантами тієї епохи, почали піддаватися теоретичному осмисленню вже починаючи з XVI століття. Значне місце у світовій музично-виконавській культурі й педагогіці того періоду займало клавірне мистецтво. Протягом XVI–XVII століть воно інтенсивно розвивалося в Іспанії, Італії, Англії, Німеччині, Польщі, Нідерландах, Франції. У клавірному виконавстві кожної з країн поступово з'являлися індивідуальні стиліові риси, що призвело до створення ряду

© Лу Тао, 2017

національних органно-клавірних шкіл.

На початковому етапі свого формування (приблизно до французької буржуазної революції 1789 року) клавірне мистецтво зазнавало значного впливу органу і лютні. Так, німецький органіст того часу Е. Амербах підкреслював, що органне мистецтво має значні переваги порівняно з іншими, «... бо воно може бути застосовано ... і на позитивах, регальях, на верджиналах, клавикордах, клавичембало, арпсіхордах та інших подібних інструментах» [7, с. 17].

З утвердженням капіталізму в економічно передових країнах Європи, перш за все в Італії, а потім і в інших державах все більше почала поширюватися світська музика. Неабиякою мірою цьому сприяли процеси еволюційних перетворень у церкві, в результаті яких посилилася роль світського, мирського начала в церковній музиці. Все це, безумовно, позначалося на формуванні інтересу до клавірного інструментального виконавства. Клавесин, клавикорд, а потім і фортепіано (інструменти, збірна назва яких була «клавір») стали входити в ужиток панівних соціальних верств суспільства.

У кінці XVI століття в одному із найзначніших органно-клавірних трактатів того часу «Трансільванець» францисканського ченця Дж. Дірути відбивається багатостороння діяльність музикантів того часу, клавір розуміється автором як світський інструмент, а орган – як церковний. Протиставляється техніка гри на цих інструментах (приміром, тиск на клавіші на органі і удар по них на клавесині), а формування ігрових прийомів, розбіжності у манері гри обґрунтовуються особливостями природи самих інструментів. Такі погляди є характерними для музикантів-мислителів тих часів, хоча професії органіста і клавесиніста не розділятимуться ще аж до XVIII століття. Окрім Дж. Дірути, Італійська клавірна школа у XVI столітті була представлена іменами Андреаса, Д. Габріелі, Мерула та ін.

Чималий інтерес також викликають клавірні мініатюри видатного італійського органіста XVII століття Д. Фрескобальді, що мають назву «Арії для співу на чембало». Маємо констатувати, що вже у ті часи у клавірному виконавстві з'являлися тенденції до розвитку у напрямку «співу» на інструменті.

Першою з відомих теоретичних праць, присвячених спеціально клавесину, став «Трактат про настройку спінета і про порівняння його звучання з вокальною музикою», написаний французьким клавесиністом Ж. Дені. У праці вивчаються загальні проблеми музичного мистецтва, сила

його впливу на людину і тварин, а також питання настройки інструменту, техніки гри, особливості посадки виконавця, аплікатури та ін. Зокрема, Ж. Дені рекомендує використовувати у грі перший палець: це є свідченням розпочатих вже в той час пошуків більш раціональної аплікатури порівняно з аплікатурою, що базувалася на перекладанні середніх пальців [1].

Вартим уваги видається іще один трактат того періоду «Клавесинні принципи», автором якого є французький лютняр і співак М. Сен-Ламбер. Ця праця містить розмірковування про виконавську практику XVII століття, рекомендації з методики навчання, в ній наголошується на необхідності виховання любові до музики та застосування індивідуального підходу до учня.

Французький композитор, органіст і клавесиніст Ф. Куперен на початку XVIII століття у своєму трактаті «Мистецтво гри на клавесині» теж порушує багато методичних питань: зокрема, ним розглядається оптимальне положення корпусу виконавця, досягнення свободи рухів, створення туше, усунення перенапруг, що призводять до жорсткості і сухості звуку та ін. У передмові до однієї зі своїх збірок клавесинних п'єс як рекомендації для майбутніх виконавців, Ф. Куперен викладає власне ставлення до музичного мистецтва. Автор зазначає, що для нього набагато приємнішими є «п'єси ніжні, засновані на почутті», ніж п'єси, які є продуктом раціональної роботи голови, що він набагато більше любить те, «... що зворушує, ніж те, що вражає» [4, с. 106].

Іспанська органно-клавірна школа середини XVI століття була представлена такими іменами як А. Кабесон, Х. Бермудо і Т. Санкта Марія. У працях Х. Бермудо «Міркування про музичні інструменти» і Т. Санкта Марія «Мистецтво виконання фантазії на клавірних інструментах, на віуелах і на всіх інструментах, що застосовуються для виконання трьох, чотирьох і більше голосів ...» вперше докладно висвітлюються процеси навчання гри на органі та інших клавірних інструментах. Трактат Х. Бермудо присвячено дослідженню загальних проблем виконання, серед яких виокремлюються питання розвитку техніки гри. Стосовно положення пальців виконавця автор зазначає, що «... вони повинні бути зігнутими, подібно кігтям котячої лапки, і від своєї основи круто спускатися вниз, що надасть їм потрібну силу; великий палець повинен бути максимально вільним, чому сприяє «зібране», а не «розчепірене» положення пальців» [1, с. 15].

Творчість видатного німецького композитора, органіста й скрипаля XVIII століття Й. Баха можна вважати своєрідним підсумком, узагальненням досвіду попередніх музикантів. Поліфонічний стиль та такі важливі його форми, як fuga і сюїта, набули завдяки композитору свого найвищого рівня розвитку. Разом з тим, Й. Бах зробив важливий крок у формуванні нових жанрів, створивши перші зразки клавірного концерту. Ще одним вагомим внеском Й. Баха у розвиток клавірного виконавства стало введення ним у практику рівномірної темпації, яка дозволила суттєво збагатити можливості використання інструменту. Застосування композитором у клавірній музиці елементів органного, скрипкового, вокального мистецтва та оркестрового письма сприяло прогресивному розвитку клавірного мистецтва та виконавської майстерності музикантів. Як справедливо зазначає В. Галушка, прагнення Й. Баха бачити у клавирі універсальний інструмент надалі отримало свій розвиток у творчості Л. Бетховена, Ф. Ліста, М. Балакірева, М. Мусоргського, П. Чайковського [3].

На початку XVIII століття було винайдене молоточкове фортепіано. Порівняно з клавесином і клавикордом цей музичний інструмент мав більш широкі динамічні й тембральні можливості, більш потужний і гнучкий звук, дозволяв розширити звуковий обсяг композицій, мелодій і пасажів, надати музичним творам більшої рухливості, більш повного звучання і блиску. Завдяки таким перевагам фортепіано отримує все більш широке поширення і поступово витісняє двох своїх попередників. Надалі розвиток точних наук і техніки виробництва поступово призводить до вдосконалення фортепіанної механіки та розширення мистецьких можливостей фортепіанної музики: змінюється фактура музичного письма і особливості її виконавської інтерпретації [2]. З'являються методичні праці з формування виконавської майстерності піаністів.

Помітний внесок у розвиток фортепіанного виконавства, що був відзначений і сучасниками, і видатними музикантами наступних поколінь, здійснив італійський композитор, піаніст і педагог М. Клементі. На думку Ф. Калькбренера, «М. Клементі краще всіх писав для фортепіано. Якщо можна так висловитися, він проклав нам шлях, по якому ми йдемо» [1, с. 95]. Діяльність М. Клементі високо оцінював і К. Черні, вважаючи його «засновником правильної школи, бо він умів поєднувати

блискучу бравурну гру зі спокоем руки, міцністю удару, правильною аплікатурою, виразністю і привабливістю виконання» [1, с. 120].

Свої педагогічно-виконавські погляди М. Клементі реалізував у праці «Сходінка до Парнасу або мистецтво гри на фортепіано, що втілене в екзерсисах у стилі строгому і елегантному». Збірка містить 100 екзерсисів, 54 твори зі 100 об'єднані у невеликі сюїти. Екзерсиси відрізняються образним характером та рельєфним мелодизмом, їхні художні достоїнства покликані вводити виконавця до різноманітного світу виражальних можливостей фортепіанного мистецтва. Жанрове розмаїття творів, що містяться у «Сходінках до Парнасу» (скерцо, рондо, капричіо, п'єси у вільній формі, фуґи, канони та ін.), спрямоване на гармонійний розвиток виконавської майстерності учнів. М. Клементі закликав своїх вихованців: «розум і дух вдосконалюй одночасно з пальцями» [5, с. 3].

Слід відзначити, що інструктивний тип екзерсису-етюду, який представив М. Клементі у своїй педагогічній збірці, згодом буде активно розвиватися у творчості багатьох піаністів-композиторів протягом XIX–XX ст. і стане класичним. Його активно використовуватимуть у своїй діяльності як юні музиканти, так і зрілі майстри. Більшість етюдів М. Клементі призначені для вироблення бездоганної позиційної техніки: різноманітні пальцеві послідовності неодноразово повторюються на одному й тому ж музичному матеріалі або у секвенційно зміненому вигляді. У збірці також представлені спеціальні вправи для активізації природно слабких ланок пальцевої техніки, наприклад, вироблення незалежності четвертого й п'ятого пальців правої і лівої рук. Частина екзерсисів спрямована на освоєння техніки виконання мелізмів (форшлаги, короткі і довгі трелі, морденти, групето, шлейфер), подвійних нот, найрізноманітніших пасажів з ламаних терцій, діатонічних фігурацій із вплетеними хроматизмами та гнучким мелодійним малюнком, прийому розподілу пасажу між руками і т.п. Ряд етюдів присвячено різноманітним стрибкам та «вібраційній» техніці: ламаним октавам і подвійним трелям. Акордова техніка представлена епізодично.

Ще один крок уперед у розвитку методичних принципів формування виконавської майстерності зробив учень М. Клементі К. Черні. Він створив новий тип інструктивного етюду, що суттєво відрізнявся від етюдів Д. Штейбельта, М. Клементі, А. Шмітта, Г. Беренса, І. Крамера,

І. Мошелеса. К. Черні організує свої етюди так, щоб виконавець міг повністю зосередитися на оволодінні запропонованими технічними формулами: зазвичай гармонії в його етюдах змінюються рідко, рух фігурацій плавний, напрямок руху фігурацій в партіях правої і лівої рук нерідко збігається, а якщо і змінюється, то симетрично, однакові наголоси (пульсація) в партіях обох рук допомагають виконавцю більш повноцінно освоїти певну технічну структуру і правильно скоординувати ігрові рухи. Партію акомпанементу К. Черні вибудовує таким чином, щоб у виконавця не виникало додаткових технічних завдань: для найбільш швидкого досягнення зручності метроритмічні побудови в акомпанементі строго повторюються. К. Черні вважав, що інструктивні етюди мають бути простими й невибагливими в художньому плані, а для розвитку інтерпретаторських якостей учнів рекомендував застосовувати художні твори. Виконавсько-педагогічну діяльність К. Черні високо оцінювали Л. Бетховен, Ф. Ліст, Й. Брамс та багато інших видатних музикантів XIX–XX століть [2].

Висновки та перспективи подальших розвідок напрямку. Отже, на кожному етапі розвитку музичного виконавства розв'язання проблеми формування виконавської майстерності мало свої особливості. Так, визначальною рисою клавірного періоду було поєднання композитора, імпровізатора, виконавця та педагога в одній особі. Музиканти-мислителі того періоду в своїх працях надавали рекомендації щодо правильної посадки за інструментом (висота сидіння, положення корпусу, постановка рук), здобуття необхідних навичок гри (свободи, гнучкості, легкості пальцевих рухів); обґрунтовували формування ігрових прийомів відповідно до природи використовуваних інструментів; задля розвитку ігрового апарату пропонували застосовувати спеціальні п'єси-вправи; звертали увагу на способи звуковидобування та відповідність використання звукових фарб виконавцем стилістиці та живописно-колеристичним особливостям виконуваної музики. Праці музикантів клавірного періоду поклали початок у становленні теорії та методики навчання музичному виконавству.

Характерною ознакою періоду класицизму в музичному мистецтві була пріоритетність технічного розвитку у формуванні майстерності виконавця. Саме тому в цей час написана така велика кількість етюдів та вправ. Із винайденням молоточкового фортепіано, що мало широкі динамічні й тембральні можливості,

потужний і гнучкий звук, розширився звуковий обсяг композицій, мелодій і пасажів, виконавці вже могли надати музичним творам більшої рухливості, більш повного звучання і блиску. У період класицизму відбувся розвиток інструментальної віртуозності і занепад мистецтва імпровізації. Вдосконалення фортепіанної механіки та розширення мистецьких можливостей фортепіанної музики призвело до поступового витіснення клавесину і клавикорду, а також до появи методичних праць з формування виконавської майстерності піаністів. Педагоги-музиканти велику увагу приділяли розвитку різних видів техніки, але, разом з тим, закликали виконавців підпорядковувати свої технічні вміння художнім цілям, вдосконалювати розум і дух одночасно з пальцями.

Подальших наукових розвідок та висвітлення потребують також здобутки педагогів-музикантів у формуванні виконавської майстерності на наступних етапах розвитку музичного виконавства: в епоху прогресивного романтизму, в XX столітті та сучасності.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: в 3-х ч., 2-е изд., доп. / А. Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1988. – ч.1, 2. – 423 с.
2. Галушка В. Н. Современные подходы к формированию музыкально-исполнительской техники в процессе обучения: на материале учебной работы в фортепианном классе музыкального вуза: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. / В. Н. Галушка. – Москва, 2006. – 154 с.
3. Жилина А. В. Упражнение в теории и практике обучения музыке (на материале трудов западноевропейских педагогов-музыкантов и методистов): дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. / А. В. Жилина. – Москва, 2001. – 165 с.
4. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Ф. Куперен. – М.: Музыка, 1973. – 151 с.
5. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории фортепианного исполнительства / Я. И. Мильштейн. – М.: «Сов. композитор», 1983. – 261 с.
6. Руссо Ж.-Ж. Трактаты / Ж. Ж. Руссо. – М.: Наука, 1969. – 765 с.
7. Geschichte der Klaviermusik von M.Seiffertl herausgegeben als dritte, vollständig umgearbeitete und er erweiterte Ausgabe von G. F.Weitzmanns Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur, B.1. – Leipzig, 1899, – 178 s.

REFERENCES

1. Alekseev, A. D. (1988). *Ystoryya fortepyannoho yskusstva*. [History of piano art]. Moscow: Muzyka.

2. Halushka, V. N. (2006). *Sovremennue podkhodu k formirovaniyu muzikal'no-yopolnytel'skoy tekhniky v protsesse obuchenyya: na materyale uchebnoy raboty v fortepyannom klasse muzikal'noho vuza*. [Modern approaches to formation of musical and performance skills in the learning process: on the material of academic work in the piano class of music of the University]. Moscow.

3. Zhylyna, A. V. (2001). *Uprazhnenye v teoryu y praktyke obuchenyya muzuke (na materyale trudov zapadnoevropeyskykh pedahohov-muzukantov y metodystov)*. [An exercise in the theory and practice of teaching music (based on the writings of Western teachers-musicians and Methodists)]. Moscow.

4. Kuperen, F. (1973). *Yskusstvo yhru na klavesyne*. [The art of playing the harpsichord]. Moscow: Muzyka.

5. Milshtein, Ya. Y. (1983). *Voprosu teoryu y ystoryu fortepyannoho yopolnytel'stva*. [Questions of theory and history of piano playing]. Moscow.

6. Russo, Zh.-Zh. (1969). *Traktatu*. [Treatises]. Moscow: Nauka.

7. Geschichte der Klaviermusik von M. Seifferl herausgegeben als dritte, vollständig umgearbeitete und er erweiterte Ausgabe von G. F. Weitzmanns Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur. (1899). Leipzig.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

ЛУ ТАО – аспірант Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова.

Наукові інтереси: проблеми формування виконавської майстерності у теорії та методиці фортепіанного навчання у вищій школі, фахова підготовка майбутніх педагогів-музикантів.

INFORMATION ABOUT THE AUTOR

LU TAO – graduate student from the NPU named after M. P. Dragomanov.

Circle of scientific interests: problems of formation of performing skills in the theory and methodology of piano teaching in higher education, professional training of future musician pedagogues.

Дата надходження рукопису 24. 04. 2017 р.

УДК: 371.13+78+159.955.4

МІНЬ ШАОВЕЙ – аспірант кафедри музичного мистецтва і хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського e-mail: happymichelle@live.cn

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ РЕФЛЕКСИВНИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Для професійного становлення фахівця у будь-якій галузі необхідно постійне осмислення, оцінка і усвідомлення всіх видів інформації, з якими йому доводиться взаємодіяти. Це стосується і фахівця в галузі музичної освіти. Адже професійна діяльність в системі «людина – мистецтво – людина» визначається високим рівнем активності психоемоційного і смислового навантаження в процесі комунікації з твором музичного мистецтва або через твори музичного мистецтва з учнями. Усвідомлення перебігу власного мислення, оцінка сигналів і ситуацій, критичний аналіз в процесі пізнання і діяльності пов'язуються з рефлексивними вміннями, розвиток яких допомагає педагогу будувати індивідуальну, ефективну саме для нього, стратегію фахового саморозвитку, починаючи з етапу навчання і протягом всього життя.

Рефлексивні вміння майбутніх учителів музичного мистецтва ми визначаємо як особистісно-фахове метаутворення, що виявляється в усвідомленому володінні способами самодослідження, самоаналізу, корекції і прогнозування результатів, та забезпечує успішність фахової педагогічної діяльності. Ефективність фахового розвитку майбутніх учителів музики в процесі їхньої фортепіанної підготовки значною мірою визначатиме ступінь їхньої творчої самореалізації і глибина усвідомленого особистісно-фахового досвіду, який вони здатні творчо використовувати в мінливих соціальних умовах сьогодення. Тому розвиток у майбутніх фахівців рефлексивних умінь, які впливатимуть на всі види музично-педагогічної діяльності, має відбуватися за допомогою спеціально створених педагогічних умов, впроваджених в процес фахової підготовки.

Аналіз останніх досліджень і