

моральность, деловые и лидерские качества, умения решать конфликты, устанавливать партнёрские отношения, оптимизм, доброжелательность и т.д. Уточнено, что процесс построения имиджа зависит как от самого учителя музыки, так и от индивидуальных особенностей учеников, их пола, возраста, опыта, знаний и других составляющих. Определено, что формирование профессионального имиджа будущего учителя музыки должно осуществляться через формирование Я-концепции, ядром которой есть позиции и установки, которые влияют на результативность профессиональной деятельности, а педагогическими условиями этого процесса могут быть практическое освоение основных принципов профессиональной этики, развитие профессиональной культуры и научной организации работы.

Ключевые слова: имидж, профессиональный имидж, формирование, будущие учителя музыки, Я-концепция, профессиональная этика, профессиональная культура, научная организация работы.

Summary
Pedagogical Conditions of Forming Professional
Image of the Future Music Teacher
Radetskyi O.O.

The article highlights the issue of the professional image of the future music teachers and pedagogical conditions of its formation. It was found that the image of teachers is an emotional expression of the people's expectations in the mind of whom it is formed. The attention is focused on the fact that every society has its formed teacher's image, which summarizes the most common characteristics of that profession and establishes them as the image-stereotype. It is found out that the structure of the image is created by the individual, personal, communication qualities and peculiarities of professional activity and behaviour. It is proved that the important conditions forming attractive professional image are spirituality, morality, business and leadership skills, ability to resolve conflicts, establish partnership relationships, optimism, kindness and so on. It is specified that the process of constructing the image depends on the music teacher and the individual characteristics of students, their gender, age, experience, knowledge and other factors. It is determined that the formation of professional image of the future music teacher should be carried out by forming self-concept, the core of which is the position and settings that affect the performance of professional activity, and pedagogical conditions of this process identified practical mastering basic principles of professional ethics, development of professional and scientific organization of work.

Key words: image, professional image, formation, future music teachers, self-concept, professional ethics, professional culture, scientific organization of work.

Дата надходження статті: 20.04.2015 р.

УДК 786.2.071.5 – 057.87(45)

Семчакевич С.Л.,
аспірант
(м.Київ)

Розвиток артикуляційної культури студентів в процесі індивідуального фортепіанного навчання

Стаття присвячена проблемі артикуляційної культури майбутніх вчителів музичного мистецтва та доцільності її розвитку в процесі індивідуального фортепіанного навчання. Автором окреслено низку питань, пов'язаних із практичним застосуванням тих засобів виразності, які є у розпорядженні виконавця: агогічних і динамічних нюансів, акцентування, темпу, педалізації, а також власне артикуляції й фразування; зацентровано увагу на ігрових прийомах, за допомогою яких здійснюється та чи інша артикуляція: *legato*, *portato*, *non legato*, *legatissimo*, *staccato*, *tenuto*, *leggiere*, *jeu perle*.

Охарактеризовано способи реалізації стакатної артикуляції; обґрунтовано важливість врахування при виборі артикуляційного прийому і його відтінку, які одночасно відповідають ігровому руху, таких параметрів, як вибраний виконавцем темп, динамічний рівень звучання, характер фактури, та чи інша педаля.

Автором наголошено на необхідності усвідомленого застосування всього різноманіття засобів вимови в процесі індивідуального фортепіанного навчання, що сприятиме розвитку артикуляційної культури, необхідної кожному піаністові, і допоможе студентам музичних спеціальностей педагогічного вузу повніше й глибше розкрити зміст музики.

Ключові слова: артикуляція, індивідуальне фортепіанне навчання, артикуляційна культура, ігрові прийоми, стакатна артикуляція.

Постановка проблеми в загальному вигляді... Фортепіанне мистецтво як складова духовної культури ґрунтується на досягненнях і взаємовпливах виконавської, педагогічної та творчої діяльності. В процесі індивідуального фортепіанного навчання виняткової актуальності набуває проблема розвитку артикуляційної культури майбутніх вчителів музичного мистецтва, що допомагає студентам музичних спеціальностей педагогічного вузу повніше й глибше розкрити зміст музики.

Аналіз досліджень і публікацій... Аналіз науково-методичних та мистецтвознавчих джерел свідчить про зростання уваги вчених до питань інструментально-виконавської підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва (Л. Арчажнікова, Г. Падалка, О. Рудницька, О. Олексюк, Г. Ципін та ін.).

Підтвердженням актуальності та водночас недостатньої вивченості даної проблеми є зростання дослідницького інтересу вчених, педагогів-практиків, виконавців до її вивчення та поява низки ґрунтовних видань. Вагомий внесок щодо розкриття різноманітних аспектів розвитку артикуляційної культури студентів в процесі індивідуального фортепіанного навчання належить таким сучасним вітчизняним науковцям: Н. Гуральник, Н. Кашкадамова, Т. Рощина, Л. Садова, В. Сумарокова, В.Шульгіна та ін.

Формулювання цілей статті... Мета статті – розглянути основні ігрові прийоми, за допомогою яких здійснюється та чи інша артикуляція: *legato*, *portato*, *non legato*, *legatissimo*, *staccato*, *tenuto*, *leggiero*, *jeu perle*; охарактеризувати способи реалізації стакатної артикуляції; обґрунтувати необхідність усвідомленого застосування всього різноманіття засобів виразності в процесі індивідуального фортепіанного навчання студентів музичних спеціальностей педагогічного вузу.

Виклад основного матеріалу... У французькій педагогіці уміння ясно вимовляти музику (артикулювати) іменується «мистецтвом добре говорити», що означає «грати осмислено, логічно ясно, виразно, членороздільно». По суті, поняття артикулювання близько перегукується з поняттям «інтонування». У працях Б. Асаф'єва найбільш повно розроблена концепція музичної інтонації, яку він розуміє як «осмислене (усвідомлене) виявлення музики», «осмислене звукоутворення», тобто розкриття в процесі виконання змісту образної системи музики [1, с. 55-56].

Інтонаційне втілення музики, її артикулювання здійснюється всіма тими засобами виразності, що є у розпорядженні виконавця: агогічних і динамічних нюансів, акцентування, темпу, педалізації, а також власне артикуляції й фразування. Саме ці засоби забезпечують структурування музичної тканини – семантично значуще розчленовування й об'єднання елементів звукового потоку як у його горизонтальному розгортанні, так і в розшаруванні фактури по вертикалі.

Проводячи паралель між музичною й словесною мовою, можна сказати, що під *артикуляцією* розуміється характер вимовляння окремих музичних «слів» або «словосполучень» (мотивів) із правильним наголосом і з тим чи іншим ступенем розчленованості, а під *фразуванням* – визначення значенневих наголосів усередині речень, фраз, періодів і розміщення між ними або їх частинами «розділових знаків», тобто сфера музичного синтаксису.

Тісний зв'язок артикуляції й фразування очевидний, однак виконання може відрізнитися хорошою артикуляцією й поганим фразуванням (правильне вимовляння музичних «слів» при не досить влучному розміщенні «розділових знаків») або, навпаки, хорошим фразуванням і поганою артикуляцією (грамотне структурне членування при непропрацьованості артикуляційних деталей).

Отже, розглянемо спочатку **артикуляцію** – зв'язне (*legato*) або роздільне (*non legato*, *staccato*) вимовляння звуків на кожному з масштабних рівнів музичної культури.

У фортепіанному класі можна почути: «Заграй це місце штрихом *legato*»; «тут – інший штрих». Кажуть також «штрихування» замість «артикуляція». Н. Корихалова, професор Санкт-Петербурзької державної консерваторії ім. М. А. Римського-Корсакова, такі слововживання застосовувати не радить. По-перше, тому, що штрихи, на її думку, – це ігрові рухи, за допомогою яких здійснюються артикуляційні прийоми (*legato*, *non legato*, *staccato*), а не самі ці прийоми. По-друге, викладач зазначає, що слово «штрихи» доречно застосовувати щодо інструментів

(наприклад, смичкових струнних), де окремі ігрові прийоми одержують спеціальне найменування. Так, використовувані струнниками *detache*, *spiccato*, *pizzicato* – це ті терміни, які позначають рухи (штрихи), що реалізують роздільне (нонлегатне, стакатне) проголошення звуків. Щодо фортепіанної гри, подібні позначення використовуються порівняно рідко, скажімо, коли композитор прагне відтворити на роялі скрипкове звучання (*quasi pizzicato*, *detache* і т.п.) [5, с. 30].

Застосування артикуляційних прийомів і їх чергування проявляє будову музичної тканини, підсилює тематичні, динамічні, темпові контрасти, підкреслює відносини типу «запитання-відповідь», сприяє окресленню інтонаційного рельєфу фраз, дозволяє ясніше показати їх інтервальну й гармонічну структуру, метроритмічну організацію, виявляє індивідуальний характер голосів у багатоголосі, полегшує диференціацію мелодії й акомпанементу, одним словом, допомагає повніше й глибше розкрити зміст музики.

Наприклад, розглянемо, як відбувається сполучення звуків у єдину лінію. Прийом *legato* означає зв'язне виконання звуків, при якому має місце плавний перехід одного звука в інший, – пауза між звуками відсутня. Тут потрібна вирівняна однорідність якості звуків, яка забезпечена однорідністю туше. За висловлюванням І. Левіна, зіграну на *legato* мелодію можна ототожнити з ниткою намиста [6, с. 58].

Відомий піаніст, напевне, зовсім не мав на увазі, що всі намистинки неодмінно мають бути однаковими. Намисто на нитці може бути підібране так, що чим ближче до центру, то воно більше за розміром, а в зворотному напрямку – менше. Тут важлива поступовість переходів. В учнівському виконанні «намистинки» часто виявляються абсолютно різними за кольором, розміром, якістю, формою.

Передбачаючи тісний зв'язок тонів між собою, *legato* припускає їхнє підпорядкування єдиному імпульсу, об'єднуючій основі, або, – за вдалим формулюванням І. Голубовської, – пропонує «ієрархію в сполученні звуків, підпорядкування опорним моментам, що впливають в них, або звуків, що впливають із них» [4, с. 46]. Таким чином, крім акустичної зв'язності *legato* вимагає тонкого й гнучкого нюансування, точного окреслення динаміко-агогічного контуру, що чисто артикуляційними засобами не досягається.

Якість легатності яскраво вирізняється при зіставленні цього артикуляційного прийому з іншим – *tenuto*.

Під *tenuto* нерідко розуміють взяття звуків окремими дотиками, ототожнюючи *tenuto* з *non legato*. Тоді як, відповідно до змісту італійського слова, що значить «витриманий», вказівка *tenuto* припускає точну витримку всієї тривалості ноти, заповнення звучанням вказаного відрізка часу. Отже, *tenuto* як артикуляційний прийом належить до зони суто зв'язної гри.

Відзначені знаком *tenuto* окремі ноти мають особливу значущість, вони нерідко є інтонаційними вершинками або, взагалі, моментами інтонаційної вершини усередині музичної фрази чи в її кінці. Однак, коли вказівка *tenuto* ставиться над декількома нотами підряд, постає питання щодо відмінності даного артикуляційного прийому від прийому *legato*. Ця відмінність полягає у тому, що при *legato* увага того, хто грає, спрямована на зв'язок сусідніх тонів між собою, на їх перехід один в одного, на рух звукового потоку. При *tenuto* – увага концентрується на кожному тоні окремо, який виявляється в певному сенсі незалежним, самодостатнім. Виконавець злегка затримується на кожній ноті мелодійного ходу, ніби не хоче розлучатися з нею.

Знак *tenuto* вказує також на те, що звук повинен зберігати упродовж всього свого звучання однакову інтенсивність і силу. Оскільки на роялі це зробити неможливо, то піаністові доводиться шукати інші засоби для отримання бажаного ефекту. Таких засобів у нього два – сила звуку й час. «Тенутність» припускає вагомий, глибокий дотик. Відчуття рівної наповненості звучання досягається ще й за рахунок агогічного акценту: нота дещо перетримується. Н. Перельман зауважує: «*Tenuto* агресивне! Використовуючи право сильного, воно часто захоплює в більш слабких якусь часточку ... часу» [9, с. 27].

Таке виконавське позначення як комбінація знака *tenuto* – горизонтальної риски – із крапкою (*staccato*) означає глибокий звук, узятий з натиском та маленьким просвітком перед наступним тоном. Вказівка *staccato* у голосах, що акомпанують, може розумітися як рекомендація грати не обов'язково уривчасто, а легким звуком, на відміну від кантіленного, насиченого звучання мелодійного голосу.

Крапка *staccato* використовується іноді для виявлення прихованого двоголосся, або може бути вказівкою на кінець мотиву, вимагаючи зняття руки. Іноді крапка вказує на необхідність негайного переносу руки на велику відстань.

До артикуляційних прийомів належить також *leggero* (варіант написання – *leggiero*) – термін, що вказує також на характер музики: спритність, легкість звучання, природність, невимушеність руху. За висловом Л. Оборіна, – «легке падіння вільного пальця» [7, с. 79].

Leggero у ролі артикуляційної вказівки вважають чимось проміжним між *legato* і *staccato*, правильніше, стаккатним *legato*. Воно зустрічається в комбінації зі *staccato*, *non legato* і *legato*, і нерідко отожднюється з *jeu perle* – «перлинною грою», коли у швидкому темпі на неголосній звучності нотки розсипаються, ніби перлини, при цьому звучать ясно й чітко, зберігаючи відчуття їх відокремленості один від одного.

Позначка *leggero* зустрічається разом із вказівкою *f* і навіть *ff*, що передбачає гру з тим ступенем легкості, який можливий для даного рівня гучності.

Між *legato* і *staccato* лежить область проміжних артикуляційних прийомів, одні з яких ближче до стаккатного, інші – до легатного вимовляння. Їхнім графічним знаком є крапки під лігою. Цю артикуляційну манеру прийнято позначати як *non legato*. Цей термін вважається не цілком точним, оскільки під найменування *non legato* підпадає і *staccato*, яке теж не *legato*... У цьому сенсі більш доречним буде термін **portato** (буквально «перенесений»), прийнятий у низці європейських країн. Отже, основні артикуляційні прийоми повинні мати наступні позначення: *legato*, *portato*, *staccato*.

Мистецтво артикуляції не обмежується вибором того чи іншого прийому й установлення його функції. Тут необхідне мистецьке володіння шкалою артикуляційних відтінків, різним ступенем злиття й розчленованості, власне кажучи, уміння визначити міру прийому.

Поняття **legatissimo** (*legato* у найвищому ступені) відповідає також прийом, характерних для клавирного виконавства, коли при грі акордових фігурацій, альбертєвих басів і. т. д. консонуючі звуки треба втримувати пальцями. Цю манеру Ф. Ліст пояснював своїй учениці так: «...не слід затримувати пальці на звуках, що утворюють дисонанс. Коли ряд звуків утворює консонанс, зв'язувати їх можна, тому що звучання буде тоді більш м'яким; але, як тільки поєднання стає дисонуючим, слід знімати його або окремі звуки, які утворюють дисонанс, граючи інші звуки зв'язно» [3, с. 17].

Багатство артикуляційних прийомів забезпечується багатством прийомів рухових та ігрових.

Фізичне відчуття *legato* Г. Нейгауз називає «прекрасним відчуттям, без якого не може обійтися жоден піаніст». При легатній артикуляції рука, залежно від типу *legato*, більш-менш глибоко «поринає» у клавіші. Ступінь цього «занурення» буває різним: від «в'язкого» туше, характерного для *legatissimo*, до легкого «переступання» з пальця на палець. Щодо зв'язності нот у пасажах, то вона, – за відомим бетховенським висловом, – повинна бути такою, «щоб не можна було почути удару пальців: пасаж повинен бути зіграний так, нібито по клавішах провели смичком» [5, с. 48].

Розглянемо, якими способами реалізується **стакатна артикуляція**. Різновид безшумного *staccato* (його ще називають дитячим, оскільки з нього починається знайомство дитини зі стакатною артикуляцією) виконується легким і природним рухом кисті. Миттєва опора на палець, що пружно відскакує після поштовху від клавіші, супроводжується невеликим підйомом зап'ястя з більш низького положення.

Кистьове *staccato* найбільш вживане, причому висота підйому руки, що ніби відскакує, залежить від сили відштовхування (чим голосніший звук, тим вищим виявляється підйом), а також від тимчасових проміжків між окремими рухами: адже треба встигнути ще до звуковидобування увійти в новий контакт із клавішею. У швидкому темпі таке *staccato* неможливе.

Ще один різновид безшумного (підготовленого) *staccato* – це *staccato* пальцеве, коли вже не кисть загалом, а палець, мов пружина, відскакує вгору. Цей прийом використовується зазвичай у сфері *pianissimo* і *piano*.

До групи безшумного *staccato* належить також *staccato* усією рукою. Воно вживається насамперед на октавах і акордах у динаміці *forte* і *fortissimo*. Після сильного й пружного поштовху рука злітає вгору.

Ігровим прийомом, протилежним безшумному *staccato*, є *staccato* ударне. Падаючи на клавішу з деякої висоти, палець робить легкий стукіт, який домішує до звучання. Таке *staccato* може бути також результатом не пальцевого, а короткого кистьового удару, або падіння на клавішу передпліччя, що утворює з кистю єдине ціле, без прогину в зап'ястку, коли пальці сприймаються як просте продовження передпліччя.

Jeu perle реалізується також без замаху й відскоку пальця, коли піаніст грає близько до клавіш, у постійному зіткненні з ними, і після удару палець залишається на клавіші, підтримуючи її в напівопущеному положенні. Вибір того чи іншого прийому визначається характером музики, її темповими й динамічними параметрами. Рука при обох варіантах піаністичних дій легка, її вага максимально полегшена [5, с. 55].

Ігрові прийоми, за допомогою яких здійснюється та чи інша артикуляція, у реальному виконанні й різноманітніші, і багатші описаних, але знання основних типів, поряд із усвідомленим їхнім застосуванням, утворює фундамент артикуляційної техніки, яка потрібна кожному піаністові.

При виборі артикуляційного прийому і його відтінку, які одночасно відповідають ігровому руху, враховують такі параметри: вибраний виконавцем темп, динамічний рівень звучання, характер фактури, та чи інша педаль.

Зв'язок артикуляційного прийому з темповою характеристикою виконання є найбільш очевидним. Наприклад, *staccato* в *Adagio* рідко буває настільки коротким і гострим, як в *Allegro*. Використовуваний у пасажах дрібними тривалостями, у темпі *Presto*, цей прийом перестає сприйматися як такий, перетворюючись, залежно від рівня гучності, в *mezzo legato* або *leggero*.

Досить наочний зв'язок артикуляції з динамікою. На тихій звучності в рухливому темпі *staccato* змінюється на летюче *leggero*, а на *forte* набуває риси маркатності. Легатна артикуляція також змінюється на *forte*, а тим більше на *fortissimo*. Оскільки для досягнення великого звуку потрібен більший замах пальця, кисті або руки в цілому, *legato* не тільки стає маркатним, але й наближається до нонлегатного вимовляння.

Очевидна й залежність артикуляції від типу викладу – фактури. Так, зв'язування тонів одноголосної мелодії зазвичай не представляє ускладнень, але легатне виконання подвійних нот, а тим більше багатозвучних акордів, нерідко стає проблемою.

Роль артикуляції надзвичайно важлива в поліфонічній музиці. Вибір і вміле застосування артикуляційного прийому допомагає розмежувати звучання окремих голосів, індивідуалізувати тему. Вдало підібрана артикуляція надає темі характерності, що дозволяє при всіх проведеннях цієї теми легко виділяти її слухом [5, с. 58].

Збагачення шкали артикуляційних прийомів іде паралельно накопиченню образно-емоційних моделей. Візьмемо, наприклад, сферу легатної гри. Є *legato* легке, повітряне, прозоре (зустрічається в музиці Моцарта). *Legato* глибоке, співуче, що має, у свою чергу, багато підвидів (кантилена в Шумана, Чайковського або Рахманінова – не одне й теж). Патетичне, маркатне, «важке» *legato*, яке застосовується в ритмічно вільних декламаціях Ф. Ліста. «Строге» *legato* бахівської поліфонії. «Найлегатніше» *legato*, що імітує органну звучність... [5, с. 59].

Чітка уява про той або інший характер звучання дозволяє налаштувати руку на потрібний рух. Те, що ми не в змозі свідомо розрахувати, відбувається майже несвідомо. Зрозуміло, це не означає, що знайомство з артикуляційними прийомами й відповідними їм ігровими рухами зайве. Засвоєння знання ніби переплавляється в інтуїцію, виходить на новий рівень, дозволяючи виконавцеві усе більше збагачувати свою артикуляційну палітру.

Відомий диригент А. Пазовський спостерігав, що музика «майже завжди говорить формою вірша» [8, с. 194]. До характеристики мотивної структури через терміни поезики зверталися такі класики як І. Бах, Л. Бетховен. У своїх методичних рекомендаціях до етюдів Крамера Бетховен порівнював вимовляння звуків зі скандуванням таких віршованих розмірів, як ямб та хорей [10, с. 264-269].

Знайомство із запозиченими з поезики поняттями, що враховувалися композиторами епохи бароко й класичної епохи, необхідне виконавцеві, який звертається до цієї музики. Воно допомагає розібратися в її мотивній структурі, знайти найбільш переконливу артикуляцію.

Найдокладніша «анатомія» і систематизація мотивів за їхньою подібністю з віршованими стопами на основі прикладів, взятих переважно з бахівської (не тільки клавірної) музики, викладена в праці І. Браудо «Артикуляція», де дослідник пише, що у нотному тексті позначається, у процесі навчання викладається певна кількість артикуляційних прийомів-штрихів. Однак у фактичному виконанні дія фактора артикуляції не може бути вичерпана ні короткою, ні детальною шкалою прийомів. Використання артикуляційних засобів не зводиться до застосування двох, або чотирьох, або восьми кількісно певних манер. Артикуляція музики є використання в потоці виконання всього різноманіття засобів вимови, різноманіття, яке майстер виконавського мистецтва повинен ретельно вивчити і яким повинен з повною свободою користуватися» [2, с. 10].

Висновки... Таким чином, робота над артикуляцією вимагає постійної уваги, турботи педагога і знань, які він повинен передати своїм учням. Усвідомлене застосування всього різноманіття засобів вимови в процесі індивідуального фортепіанного навчання сприятиме розвитку артикуляційної культури, необхідної кожному піаністові.

Список використаних джерел і літератури:

1. Асафьев Б. Путеводитель по концертам / Б. Асафьев, 2-е изд. – М.: Музыка, 1978. – С.55 – 56.
2. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии) / И. Браудо. – Л.: Советский композитор, 1961. – С.10
3. Буасье А. Уроки Листа / А. Буасье. Пер. с фр., вступ. ст. и комментарии Н. Корыхаловой. 2-е изд. – СПб.: из-во Лань, 2002. – С.17.

4. Голубовская Н. Искусство педализации / Н. Голубовская. – М.: Музыка, 1967. – С.46
5. Корихалова Н. Музична педагогіка та виконавство: збірник статей / Н. Корихалова. Випуск 5 / упор. Серотюк; за заг.ред.проф. А.А. Семешка. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2012. – 112 с.
6. Левин И. Основные принципы игры на фортепиано / И. Левин. – М.: Музыка, 1978. – С. 58.
7. Оборин Л. О некоторых принципах фортепианной техники / Л. Оборин // Вопросы фортепианного исполнительства. – М.: Музыка, 1968. – Вып. 2. – С. 79.
8. Пазовский А. Записки дирижера / А. Пазовский. – М.: Музыка, 1966. – С. 194.
9. Перельман Н. В классе рояля: Короткие рассуждения / Н. Перельман. 3-е изд. – М.: Просвещение, 2000. – С. 27.
10. Фишман Н. Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике / Н. Фишман // Вопросы фортепианной педагогики. – М.: Музыка, 1963. – Вып. 1. – С.264 – 269.

Транслітерований список літератури:

1. Asaf'ev B. Putevoditel' po kontsertam, Vol. 2, Moskva, Muzy'ka, 1978, pp.55-56
2. Braudo I. Artikulyacya (O proiznoshenii melodii), Leningrad, Sovetskij kompozitir, 1961, pp.10.
3. Буасье А. Uroki Lista, Per. s fr., vstup. st. i komentarii N. Koryhalovoj. Vol. 2, SPb., iz-vo Lan', 2002, pp.17.
4. Holubovskaya N. Iskusstvo pedalizatsii, Moskva, Muzy'ka, 1967, pp.46.
5. Koryhalova N. Muzychna pedahohika ta vykonavstvo: zbirnyk statej, Vol. 5, upor. Serotiuk; za zag.red.prof. A.A. Semashka, Ternopil: Navchal'na knuga - Bogdan, 2012, 112 p.
6. Levin I. Osnovnye printsipy' igry' na fortepiano, Moskva, Muzy'ka, 1978, pp.58/
7. Oborin L. O nekotoryh printsipah fortepiannoj tehniky, Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva, Moskva, Muzy'ka, 1968, Vol. 2, pp.79.
8. Pazovskij A. Zapiski dirizhera, Moskva, Muzy'ka, 1966, pp.194.
9. Perel'man N. V klasse royalja: korotkie rassuzhdeniya. Vol. 3, Moskva, Prosveshhenie, 2000, pp.27.
10. Fishman N. Lyudvig van Bethoven o fortepiannom ispolnitel'stve i pedagogike, Voprosy fortepiannoj pedagogiki, Moskva, Muzy'ka, 1963, Vol. 1, pp.264-269.

Аннотація

Развитие артикуляционной культуры студентов в процессе индивидуального фортепианного обучения

Семчакевич С.Л.

Статья посвящена проблеме артикуляционной культуры будущих учителей музыкального искусства и целесообразности ее развития в процессе индивидуального фортепианного обучения. Автором обозначено ряд вопросов, связанных с практическим применением тех средств выразительности, которые есть в распоряжении исполнителя: агогических и динамических нюансов, акцентирования, темпа, педализации, а также собственно артикуляции и фразировки; сакцентировано внимание на игровых приемах, с помощью которых осуществляется та или иная артикуляция: legato, portato, nonlegato, legatissimo, staccato, tenuto, leggiero, jeu perle.

Охарактеризированы способы реализации стаккатной артикуляции; обоснована важность учета при выборе артикуляционного приема и его оттенка, которые одновременно отвечают игровым движениям, таких параметров: выбранный исполнителем темп, динамический уровень звучания, характер фактуры, та или иная педаль.

Автором статьи также отмечена необходимость осознанного применения всего многообразия средств произношения в процессе индивидуального фортепианного обучения. Это способствует развитию артикуляционной культуры, необходимой каждому пианисту, и поможет студентам музыкальных специальностей педагогических вузов полнее и глубже раскрыть содержание исполняемой музыки.

Ключевые слова: артикуляция, индивидуальное фортепианное обучение, артикуляционная культура, игровые приемы, стаккатная артикуляция.

Summary

Development of Articulation Culture of Students in the Process of Individual Piano Teaching Semchakevych S.L.

The article is dedicated to the problem of articulation culture of the future teachers of music art and its expediency of its development in the process of individual piano teaching. The author mentioned a number of issues, related to the practical using of those means of expressiveness, which are available to

the musician: agogic and dynamic nuances, accentuation, tempo, pedaling, as well as articulation and musical phrasing; the attention is focused on piano playing techniques which have an influence on production of every type of articulation: legato, portato, non legato, legatissimo, staccato, tenuto, leggiero, jeu perle.

The methods of realization of staccato articulation are defined in the article; an importance of choosing the type of articulation and its specificity is substantiated and correspond to the piano playing technique simultaneously, for instance: the tempo, chosen by the performer, dynamic range of sounding, texture characteristic and the pedal.

The author of the article also emphasizes on the necessity of conscious using of the whole diversity of the means of pronunciation in the process of individual piano teaching. It facilitates the development of manner of articulation, which is important for every pianist and it will help students of the pedagogical Universities to realize the conception of music more deeply.

Key words: articulation, individual piano teaching, manner of articulation, playing techniques, staccato articulation.

Дата надходження статті: 20.04.2015 р.

УДК 94(477)(304.44+7)«1896/1926»«П.Холодний»

Хитрич А.В.,
аспірант
(м. Київ)

Участь Петра Холодного в українському мистецькому житті (кінець XIX – початок XX століть)

У статті розкриваються світоглядні особливості та мистецькі тенденції кінця XIX – початку XX століть та окреслюється діяльність Петра Івановича Холодного. Також визначаються основні тенденції та стилістичні особливості живопису в зазначений часовий період. З'ясовано, що складні суспільно-політичні умови, які характеризують початок XX ст., негативно позначились на творчій активності художника. В цей час в Україні не існувало національної культурної політики, тому культуротворча діяльність була покладена на інтелігенцію.

Аналізується участь Петра Холодного в становленні національного мистецького середовища. Визначено його вагомий внесок у розвиток та популяризацію українського живопису. Також окреслюється участь митця у розбудові національної освіти, аналізується його творчий доробок як художника та освітянина. З'ясовано, що творчість Петра Холодного була надзвичайно багатогранною і не обмежувалася лише сферою мистецтва.

Ключові слова: Петро Холодний, творча спадщина, мистецька педагогіка, культуротворчість, інтелігенція.

Постановка проблеми у загальному вигляді... Кінець XIX – початок XX ст. – один з найвизначніших періодів новітньої історії України, що є предметом постійної уваги представників різних гуманітарних наук, зокрема мистецтвознавців, істориків та теоретиків культури, але, незважаючи на значний науковий інтерес, на даний час відсутні фундаментальні наукові дослідження творчості талановитого педагога й художника Петра Івановича Холодного. Проте його внесок у розвиток не лише вітчизняної, але й європейської культури та мистецтва на сьогодні залишається малодослідженим. Потреба дослідження внеску в розбудову українського мистецького життя є актуальною саме на сучасному етапі розвитку України та її національної культури. Дослідження творчої спадщини П. Холодного ліквідує ще одну прогалину із загального контексту національної культури початку XX століття. Потреба наукового дослідження мистецького вкладу Петра Холодного пояснюється й тим, що це дасть можливість відтворення цілісної біографії та визначення його ролі у вітчизняному та європейському культурних просторах.

Аналіз досліджень і публікацій... Розкриття даної тематики не було б можливим без звернення до спогадів сучасників художника – М. Голубця [1] та М. Драгана [3]. Аналіз творчого доробку Петра Холодного можливий завдяки згадкам, знайдених у працях А. Жаборяка [4], Ю. Магалецького [7], В. Отковича [8], І. Свенціцького [9]. Новий погляд на постать художника та його творчу діяльність знаходимо у матеріалах В. Даниленка [2], Ю. Телячого [10].