

ОДЕСЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМ. А. В. НЕЖДАНОВОЇ

Некрасов Юрій Іванович

Некрасов
Удк-78.03

**КОМПЛЕКСНИЙ ПІДХІД ДО ФОРМУВАННЯ
ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ПІАНІСТА**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Одеса – 2005



00762014 (К)

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі сучасної музики і музикознавства Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової міністерства культури і мистецтв України

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
МАРКОВА Олена Миколаївна,
Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової, зав. кафедрою сучасної музики і музичної культурології

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
ШУЛЬГІНА Валерія Дмитрівна,
Державна академія керівних кадрів культури та мистецтв, зав. кафедрою музикології

кандидат мистецтвознавства, доцент
МІРОШНИЧЕНКО Світлана Володимирівна
Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової, кафедра теорії музики та композиції

Провідна установа: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, відділ музикознавства, м. Київ

Захист відбудеться “30” січня 2006 року о 14 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К.41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата наук в Одеській державній музичній академії імені А.В.Нежданової за адресою: 65020, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Малий зал.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської державної музичної академії імені А.В.Нежданової за адресою: 65020, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розісланий: “29” грудня 2005 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства, доцент

А.Д.Чернованенко

№ 05. 954
Мист. 1
ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Сучасне виконавство постійно вдосконалюється в аспекті розвитку співтворчості з композиторською діяльністю у сфері “нової музики”, яка культивує алеаторику та ефекти “графомузики”, а також у академічній традиції, що відновлює музичну риторичну та мистецтво імпровізації. З іншого боку, інтерес академічної школи до автентичного виконавства спонукає митців звертатися до історико-стилістичних досліджень, які поєднують практичну артистичну та музикознавчу роботу. Ця природна тенденція до розширення “порубіжних зон” музичного виконавства з іншими фаховими дисциплінами (композиція, музикологія) має і внутрішню спрямованість до самого суб’єкта творчості – необхідність самонавчання для музиканта, зобов’язаного емоційно-творчо спілкуватися з публікою та втілювати актуальні ідеї сучасності. Так закладається органічна взаємодія виконавства та педагогіки, яка спрямована, насамперед, на самого виконавця, поставленого в умови постійного самовдосконалення та саморозвитку, без чого неможливе художнє самоствердження спеціаліста, визрівання його артистичної особистості. В області піаністичної діяльності “пусковий механізм” творчості лежить, як ніде, в різних площинах професійної роботи, зовні зосередженої на технічній складності фактурного виявлення та асоціативній змістовності художнього образу. В результаті, як і в інших музичних спеціалізаціях, все скеровується установленням на постійне самовдосконалення та активне “викликання” артистичного тону діяльності.

Актуальність даного дослідження визначається скерованістю теми на проблеми виконавства, що визвали до життя нову галузь “виконавського музикознавства”. Дана проблематика посіла почесне місце в музикознавчих штудіях, наповнених культурологічними спрямуваннями від “музичної цивілізації” композиторської діяльності до загальнокультурного простору виконавської творчості, розгорнутої до публіки.

Об’єктом роботи є гра на фортепіано як виявлення професійної майстерності піаніста.

Предметом виступає комплексний метод виконавської майстерності у визначенні вищого рівня підготовки піаніста.

Зв’язок теми дисертації з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана на кафедрі сучасної музики і музичної культурології Одеської державної музичної академії ім. А. Нежданової і відповідає темі № 8 “Сучасна музика в системі міжпредметних зв’язків гуманитарних дисциплін” Перспективного плану науково-дослідницької роботи ОДМА на 2000-2006 рр. Тема затверджена на засіданні вченої ради академії (протокол № 1, від 30.08.2002 р.).

Матеріалами дослідження виступають виконавські вирішення вживаних в концертному та учбовому репертуарі фортепіанних творів, апробовані виконавсько-педагогічними установами школи професора М. Грінберг, автором дослідження в процесі навчання, а також окремі твори

композиторів XVIII-XX ст. та їх виконання, що втілюють суттєві риси стилевих розбіжностей фортепіанного репертуару вказаного періоду класичної фортепіанної музики.

Метою дослідження є виявлення музикознавчих засад фахової майстерності піаніста.

Конкретними завданнями дослідження виступають:

1) узагальнення відомостей про теоретичні засновки – принципи – комплексності в творчій практиці піаніста;

2) корекція вказаних узагальнень спостереженнями автора роботи на протязі більш як тридцятирічної концертної та педагогічної діяльності піаніста-фахівця і визначення вказаного комплексного методу;

3) апробація прийнятого поняття комплексного методу в аналізі фахівських навичок, що корегуються здатністю музиканта до імпровізації, у тому числі – включенням в моторно-слухові прийоми наочно-умоспоглядальних засобів навчання гри на фортепіано;

4) апробація ідеї комплексності в аналізах музикознавчо-критичних студій та в самовиховних засобах піаніста-професіонала;

5) виявлення в аналізі нотних текстів творів комплексно-культурних чинників їх виразності, в аспекті “психологізованого музикознавства” за В. Холоповою, що втілюють загальнопсихологічні засади творчої діяльності у цілому.

Методологічна основа роботи – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, спрямований на проблеми виконавства, який знаходить витоки своїх методів в неоплатонічних пошуках релігійної філософії, в установленнях *компенсативності художньої діяльності*, що походить від естетики Г. Гегеля і втілена в працях талановитого українського філософа-мистецтвознавця А. Канарського. Наукові положення робіт останнього мають збіги з музикознавчими розробками шкіл І. Ляшенка, Н. Горюхіної в Україні, С. Скребкова в Росії та наших сучасників Є. Назайкінського, І. Котляревського, В. Медушевського, М. Давидова, О. Сокола, О. Самойленко, В. Москаленка, О. Маркової та ін.

Наукова новизна дослідження. Вперше в українському музикознавстві визначається комплексний метод як поняття виконавського музикознавства в конкретиці практичної діяльності піаністів-фахівців. Вперше творчо-виконавсько-педагогічна комплексність діяльності піаніста-фахівця трактується в річищі уявлень про *компенсативність* психологічно-діяльнісної сторони художньої творчості. Вперше комплексність музично-творчої діяльності виконавця-педагога розглядається в *музикологічному* доповненні її музично-критичними і музикознавчо-аналітичними навиками, які органічно окристалізувалися в сучасних пошуках *аутентичного виконавства*. Вперше представлено трактування наочно-зорових моментів як суттєвих складових піаністичних абстракцій у звучанні музики. Вперше у вітчизняному музикознавстві об'єктом аналізу у прийнятому ракурсі виконавського підходу постали твори П. Хіндемита, О. Скрибіна, також виконавські інтерпретації Г. Гульда, М. Грінберга.

Практична цінність дослідження виявляється у тому, що матеріали роботи можуть бути в пригоді при читанні курсів теорії та історії виконавства, в заняттях у класі спеціального фортепіано у вищій та середній спеціальній музичній школі.

Апобація результатів дослідження. Основні теоретичні і методологічні положення апробовані на науково-практичних конференціях, зокрема:

- Міжвузівська науково-методична конференція “Проблеми підготовки педагогічних кадрів у музичних вузах” (Тбілісі, 1986);
- Всеукраїнська науково-практична конференція “Теоія музичного ритму”, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського (Київ, 2002);
- Міжнародні музикологічні семінари “Трансформація музичної освіти: культура і сучасність” (Одеса, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004);
- Міжнародні науково-практичні конференції “Схід – Захід: культура та цивілізація (Одеса, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005).

За матеріалами дослідження **опубліковано** 15 статей, з них 3 – у провідних фахових виданнях, видана книга.

Структура дисертації загальним обсягом 173 сторінки складається з вступу, двох розділів з підрозділами, висновків, списку використаних джерел кількістю 223 найменування.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовується актуальність обраної теми, сформульовані об’єкт, предмет, мета, основні завдання і методи дослідження, визначаються наукова новизна, теоретичне і практичне значення роботи.

Розділ 1. “Комплексність підготовки піаніста-виконавця” присвячений теоретичним засновкам формування виконавської майстерності піаніста, зазначеного в роботі як *комплексний метод*, має три підрозділи.

Підрозділ 1.1. “Шляхи формування музично-педагогічного мислення у виконавській діяльності на рівні комплексності” містить узагальнення матеріалів щодо оптимізації навчання музичній грі.

Подібно до простору, який має, як відомо, “троїстий вимір” (висоту, ширину та глибину), пізнання також впадає трьома показниками: практикою, теорією та методологією. Методологія, володіючи розумінням суті речей та ідей, потребує для своїх концептуальних будов усього багатства конкретного живого досвіду, надбаного у відповідній сфері пізнання. Співвідношення трьох названих шляхів пізнання відповідно до навчання виконавців складає актуальне завдання сучасних дослідників виконавства – теоретиків та практиків в одній особі, що опанувала *майстерність фортепіанної гри*.

Важливим етапом у цьому русі повинна стати, з нашого погляду, інтеграція виконавсько-теоретичних та інших знань та уявлень у системі

положень методологічного (або інакше – програмно-цільового) навчання виконавському мистецтву. Відразу підкреслюємо, що під *методологічним* розуміємо навчання, в якому превалює не кількісно-сумарне накопичення знань, але усвідомлення якості провідної думки-ідеї, що надає цілісної охопленості набутій сумі знань та навичок і виводить на метод здобуття тих знань. Програмно-цільовий ракурс навчання передбачає широку інформованість пошукача щодо звуко-технічних можливостей фортепіано, володіння фактурою інструмента у координації горизонталі, вертикалі та діагоналі-“глибини”, рухівним мистецтвом віртуозно-технічних можливостей фортепіанної гри. І це все – у взаємодії з навичками миттєво-динамічної реактивності на “читання з листа” тексту, імпровізаційних “вставлень”. Усі ці уміння та навички мають бути розгорнені у вибудові художньої виразовості цілого: сполучення інтонаційно-стильової основи композиторського тексту з індивідуально-авторською інтонаційно-стильовою інтерпретацією.

Вихідними положеннями піаністичного комплексного методу як цільово-творчого навчання є:

- настроювання Духу та Душі учня-студента до сприйняття високої радості творчості через шире зосередження, співвідносно з молитовним, за допомогою “погляду всередину серця”, який відхиляє усе суєтне, минуше та викликає почуття краси, надбуденого, тобто Подвигу творчості;

- спостереження творчого акту виконання твору різними артистами, однак обов’язково і самого педагога, здатного “заражати” чуттям пошуку втілення задуму;

- апеляція педагога-музиканта до сукупних знань учня, підсумовування “у фокусі” конкретного творчого завдання у виконанні поданого твору різних сфер знання університетського розмаху й гатунку, які розраховані на узагальнення досвіду, який набагато перевищує ремісничо-профільний підхід консерваторій-училищ Західної Європи й суттєво розгортає вітчизняні засади академічного-університетського трактування принципів вищої музичної школи.

Таким чином, методологічне навчання музикантів у музичному вузі передбачає:

- 1) свідоме використання духовних ресурсів особистості у виклику психологічного стану готовності до творчого “подвижництва”, до пошуку “художнього відкриття”;

- 2) розгляд творів, що виконуються у метафоричній множинності виконавських прочитань, включаючи “перевиконання” педагогом рекомендованого твору та “обігравання” його у самих різних концертно-товариських умовах виступу;

- 3) проведення у процесі підготовки виконуваної музики до публічного показу з широким обговоренням із застосуванням комплексних знань, які освоюються у циклі обов’язкових музичних, гуманітарних та мистецтвознавчих дисциплін музичного вузу;

4) використання “творчого експерименту” подання виконуваних творів у риторичній множинності, виходячи з орієнтації на тип аудиторії;

5) усвідомлення зіграної та планованої до виконання музики у контексті сукупних артистичних та педагогіко-просвітницьких умов діяльності музиканта.

Останній пункт складає “педагогічну саморегуляцію” піаніста-виконавця, припускає внутрішнє настроювання на принципову унікальність навичок та засобів, що застосовуються у виконанні даного твору та їх авторсько-виконавський вибір, з врахуванням пластики, міміки та душевно-емоційних здібностей виконавця як суб’єкта творчості. І це все – з елементами проникнення в автентичний стиль мислення-поведінки композиторської особистості – творця вихідного тексту виконавської інтерпретації.

Підрозділ 1.2. “Застосування засобів наочності у процесі виховання піаніста” спрямовує увагу до чинників гармонійного розвитку особистості піаніста, до складних задач формування розумової діяльності студентів, що вимагає умілої організації всього процесу чуттєвого пізнання учнів. Активним засобом навчання, який сприяє досягненню загальної його мети, можуть служити наочні засоби. Для досягнення адекватного музичного вираження своїх установлень на наочність ученя знаходить виконавські інтонації, що задовольняють його почуття в поєднанні зорового, слухового й рухового сприймання. При цьому спираємося на положення праць В. Холопової про базисність просторових уявлень в музиці як художній сфері, про зорово-просторові уявлення, що живлять інтелектуальні (“лівопівкульові”) виявлення індивіда. Зорові враження багато в чому формують технічні навички піаністів.

Підсумковуючи сказане, відзначаємо:

1) органіку наочно-зорових вражень в навчанні музикантів-піаністів, що активізують інтелектуальну активність роботи фахівця;

2) інтелектуально-диференційований підхід професіонала як підґрунтя місткості здібностей пам’яті й артистичної витримки музиканта;

3) аналітичність розумової діяльності, що концентрується в зорово-наочних стимулах навчання, як необхідна складова виражально-художньої діяльності.

Підрозділ 1.3. “Компенсативність художньо-творчої діяльності митця і метод комплексного навчання” торкається важливих сторін соціально-психологічної детермінації естетичних постулатів. Система сучасної виконавської роботи складається з опорою на педагогіку методологічної спрямованості, тобто на навчання не стільки конкретним прийомам та умінням, скільки методу пошуку тих прийомів та умінь. Актуалізація цієї проблеми у сучасній музичній творчості у цілому і зокрема у виконавстві та викладанні, що “працює на нього”, не закреслює глибинних історичних засад такого підходу.

Узагальнюючи дані наукових розробок і спостереження фахівської діяльності, висуваємо такі *принципи комплексного методологічного підходу*:

1) суб'єкт навчання – майбутній виконавець, педагог і науковий працівник; останнє невід'ємне від сучасного установалення на аутентичність гри, що потребує спеціальних музикознавчих знань і навиків для втілення у практику аутентичності;

2) навчання ґрунтується на активній *самовиховній* ("сам собі педагог") роботі піаніста-фахівця, виконавство якого спрямовується постійною потребою творчого самовдосконалення, що стимулюється ідеально-одухотвореною потребою піднесення душі в служінні Високому;

3) комплексність методологічного навчання узагальнює вказані заощадження виконавської, педагогічної ("самопедагогічної" в першу чергу), музикознавчої, перш за все музично-критичної діяльності – але в жорсткій ієрархії цих цінностей, в яких вершинне положення займають здібності душі в усвідомленні морально-високого призначення виконавства у донесенні Вищої символіки музичного мистецтва.

В разі фортепіанного-клавирного мистецтва духовна значущість вираження визначається двома ознаками вказаної інструментальної *речовості*:

1) "штучно-дихальна" природа кистьових рухів, що втілює церковно-вокальний виток класичної музики, спрямованої до наочно-інтелектуальних вимірів і засновки якої виходять від глибин "розуму серця" одухотвореного Служіння;

2) клавирна "репетивність" (за І. Філіппом) як втілення містеріального *тонового континууму*, що знаходить своє продовження в церковній псалмодії і символікою звукотворення подає найвищу першозначущість людського мислення: Всесвіт, Бог.

Комплексним методологічним підходом називаємо компенсативний за своєю соціально-психологічною природою естетичний процес самовдосконалення фахівця, що усвідомлює себе Виконавцем волі Вищого, віддзеркаленої в архетиповій символіці музичного тексту, і саме тому представляючого фахівські вміння як процес самовдосконалення, тобто самопедагогічного і педагогічного продовження виконавства у музикознавчих розробках творчої проблематики заради подальшого піднесення Етичного призначення музики.

Розділ 2. "Сучасна методологія фортепіанного виконавства як єдність педагогічних та виконавських засад" охоплює множинність музично-творчого виявлення музиканта, окремі суттєві складові котрого характеризуються у чотирьох підрозділах.

Підрозділ 2.1. "Імпровізаційність та суб'єктивно-психологічні передумови виконавської інтерпретації" загострює увагу на мистецтві творення як такого. Розглядається одна з найважливіших проблем вдосконалення Виконавства та зростання ефективності сприйняття

музично-виконавського мистецтва слухачами – вироблення власної концепції виконавцем; власне, глибоко особисте проникнення у суть твору, вибір адекватних йому форм та засобів виконання, що завжди викликає великий інтерес у слухачів, сприяє усвідомленню задуму композитора. Це професійне вміння формується під керівництвом педагога – ще в процесі навчання воно засновується на певних виконавських та (обумовлених ними) педагогічних принципах. Органічність виконавських та педагогічних засад у навчанні – одна з найважливіших умов зростання ефективності у підготовці молодих митців-музикантів-виконавців та педагогів. Звідси – величезне значення виконавських та педагогічних принципів провідних професорів-виконавців, огляд їх спадщини та методичне *узагальнення конкретних творчих знахідок*.

Творча інтерпретація, з одночасним вивченням психології слухача – особливостей слухачького сприйняття, – допомагає виконавцеві переборювати психологічні бар'єри у сприйнятті музики, налагоджувати контакти та знаходити свого слухача. Цьому сприяє також розширення загальнонаукового кругозору виконавця, його поглядів, уміння виходити за межі свого мистецтва, своєї науки. Так, може стати дуже ефективним використання прийомів риторики у виконанні музики і у зв'язку з цим реконструювання теорій XVIII ст., на прикладі інтерпретації сучасної музики. У сучасному музикознавстві спостерігається прагнення розглядати структуру художнього твору як структуру мови. Все більш наполегливі спроби проводити аналогії поміж звучанням музичного та словесного твору, регульованого правилами риторики. У виконавську діяльність студентів слід вводити елементи дослідження, задавати проблемні ситуації, характеризувати різні рівні підготовленості слухачів та ін. Такі види занять мають знайти відбиття в учбових планах. Треба думати не тільки про сьогоднішні завдання, а кожний урок, кожний твір розглядати як частину загального виховного процесу. Не можна не враховувати й того, що в наш час виконавець, виступаючи з сольним концертом, відчуває за собою “дихання радіо та телебачення”. З одного боку, вони надають нову та своєрідну для нього форму естради, коли виконавець звертається до слухача, не бачачи та не відчуваючи його. Виконання на радіо та телебаченні має свої специфічні особливості, які не може не знати піаніст. З іншого боку, слухачі, які впізнали той чи інший твір по радіо та телебаченню у виконанні видатних майстрів, по-іншому слухають його у концерті у другому виконанні, по-іншому “йдуть у концертний зал”. Тому майбутніх виконавців треба готувати до нових форм та вимог концертно-виконавської діяльності. В охарактеризованих напрямках і проводиться робота по вдосконаленню підготовки музикантів-виконавців з вищою освітою в Одеській музичній академії. Практична реалізація цих напрямків не завжди пов'язана зі збільшенням годин в учбовому плані. Упор робиться на розвиток творчої самостійної роботи студентів. Ми прагнемо викликати у студентів інтерес до імпровізації, до нових форм діяльності, до активної, свідомої роботи по проникненню у психологію творчого акту композитора,

підкреслюючи, що якраз виконавська майстерність, творча імпровізація народжують дійсну насолоду музикою.

Підрозділ 2.2. “Використання елементів музичної критики в оволодінні виконавською майстерністю піаніста” заявляє про “музикологізацію” процесу піаністичного навчання.

Викладачі вищих учбових музичних закладів використовують різні засоби та методи розвитку творчого підходу до підготовки музикантів-виконавців та педагогів. Одним з таких засобів є музична критика, заснована на філософії та естетиці. Перед музичною педагогікою виникає важлива проблема – використати елементи музичної критики як педагогічний інструмент виховання виконавців-педагогів, як засіб розвитку індивідуальності студента, який зможе творчо вирішувати різноманітні виконавські завдання. Ця проблема й вирішується зараз кожним педагогом індивідуально в міру його смаку, попиту та можливостей. Але настав час серйозно продумати розробку у цій галузі визначеної педагогічної системи.

Нижче розглядаються деякі аспекти такої системи, які охоплюють:

- основні функції, завдання та методи музичної критики;
- педагогічні шляхи та засоби залучення студентів до музичної критики у процесі навчання;
- підхід до складання програм реалізації творчого захоплення музичної критики;
- підготовку, планування, організацію учбового процесу, загальний план його реалізації.

Розширення проведеного у рамках одного класу експерименту припускає можливість виконання коротко охарактеризованої роботи одночасно з трьома-чотирма класами фортепіанного факультету музичної академії. При цьому передбачається організація та проведення двох нових семінарів (музично-критичних) та деякі зміни системи семестрового та екзаменаційного прослухування виконуємих творів з обговоренням та захистом їх концепцій та формуємого персонального майбутнього репертуару (чергового року та випускного), звичайно, з використанням психологічних характеристик та засобів наочності. Причому, до розробки названих методичних документів залучаються студенти старших курсів на правах НДРС теорії музичної критики та найбільш важливі питання трактовки та виконання вивчаємого твору. Що ж вимагається від керівництва музичної академії для реалізації цього?

Існуюче закладення методичної документації та накопичений досвід дозволяють ввести пропозицію про організацію такої ж роботи у одній-двох групах у базовій школі імені професора П. С. Столярського та базового музучилища. Для цього необхідно отримати відповідний дозвіл. Крім того, необхідно більш активно та цілеспрямовано розвивати науково-дослідницьку роботу студентів та викладачів.

По-перше, загальнотеоретичний семінар за своєю ідеєю використовує розділи дисциплін, які читаються на різних курсах, та спрямований на підвищення теоретичного рівня виконавців. Підготовка та проведення

такого семінару для усього класу (чи декількох класів) у формі позааудиторних занять (наприклад, на класних зборах) не заперечує загальному плану учбового процесу у консерваторії. Необхідно лише виявити ті питання, які можуть бути в однаковій мірі ефективні для різних ступенів навчання (курсів). Це може прискорити адаптацію студентів молодших курсів, розширити творчі та педагогічні можливості старшокурсників. З врахуванням цих вимог і розробляється конкретна програма семінару та розподіляється по семестрах даного учбового року. Програма проведення теоретичного семінару мусить, мабуть, висвітлювати основні елементи приступити до читання спецкурсу "Основи наукових досліджень" (ОНД) на виконавському відділі музичної академії.

Підрозділ 2.3. "Дослідницький підхід у формуванні та розвитку системи методологічного навчання піаніста" підсумковує відомості щодо розвитку комплексного методологічного виховання та навчання, що є одним з центральних напрямків удосконалення вищої освіти, у тому числі музичної та, зокрема, в галузі підготовки висококваліфікованих музикантів-педагогів, в тому числі, по класу фортепіано. Підготовка виконавців та педагогів у консерваторіях (академіях) має особливе значення, оскільки виконавці виявляються безпосередніми провідниками музичної культури в маси, а педагоги здійснюють відбір та підготовку нових музичних кадрів. Таким чином, єдність виконавських та педагогічних принципів, зокрема піанізму, виявляється одним з наріжних каменів розвитку методологічного навчання. Позитивний досвід випробування основних складових засвідчує про доцільність та необхідність його розповсюдження не тільки ще у двох-трьох класах спецфортепіано Одеської консерваторії, але й про проведення відповідного системного експерименту у базовій середній спеціальній музичній школі ім. П. С. Столярського та в музичному училищі ім. К. Ф. Данькевича. Накопичена методична документація створює для цього сприятливі умови. Для здійснення і розширення такого експерименту практично не треба ніяких затрат. Потрібні лише організаційно-управлінські міри та незначне збільшення сумісництва у середній спеціальній музичній школі: доведення учнів до трьох на одного педагога-сумісника. По суті змісту експерименту мова йде про розвиток на базі діалектичного методу та дослідницького підходу до удосконалення виконавської та педагогічної діяльності системи учбових занять, побудованих на:

- використуванні психологічних характеристик композиторів та виконавців (учнів);
- обґрунтованому використанні засобів наочності у творах різних стилів та жанрів;
- використуванні елементів музичної критики як педагогічного інструменту з організацією та проведенням відповідних критико-теоретичних та критико-практичних семінарів з розігруванням ролі виконавця, критика, слухача та педагога, а також з новою організаційною схемою проведення семестрових та перевірних іспитів з захистом власної

концепції виконуємого твору та послідовним формуванням випускного репертуару;

- оцінюванні впливу соціального та технічного прогресу на вибір репертуару;

- систематичному проведенні дослідницької роботи студентів за названими напрямками та читанні відповідного спецкурсу. (План його міститься в опрацьованій концепції).

Відмітною особливістю проведення запропонованої роботи виявляється націлювання її програмних установок, обумовлених наслідуванням діалектичному методу та плануванням виконання усіх робіт за умовою взаємодіяння фундаментообразуючих виконавських стилів та виходу на виконання позапрограмних творів на основі власної концепції кожного виконавця. Практична реалізація запропонованої концепції буде сприяти дальшому підвищенню ефективності підготовки висококваліфікованих виконавців та педагогів.

Підрозділ 2.4. “Аналіз музичних творів за програмою самовдосконалення піаністів” пристосовує до потреб виконавського підходу показники інтонаційного музикознавського аналізу.

Наведені у аналізах твори віденських класиків, романтиків та авторів ХХ століття засвідчують змістовні позиції, які коректують внутрішні здібності душі виконавця, залишаючи за останнім усвідомлення присутності Духу в тій чи іншій творчій акції. Виконавство як “гімнастика душі”, спрямованої на досягнення Духовності – так вважаємо за необхідне визначити цілеспрямованість методу, у якому педагогічні та художньо-творчі показники складають нерозривне ціле. Від музики через пізнання досвіду старовинної “мусікі” до гармонійного сполучення професійних чеснот з красою життя – Подвигу – так слід визначити і шлях музиканта-піаніста, який є достойним у збереженні надбань світової культури поведінки й художніх дій особистості.

Результати дисертаційного дослідження дозволили дійти до наступних

Висновків.

Зроблені узагальнення відомостей про множинність творчо-практичних і теоретично-аналітичних форм оволодіння піаністичною майстерністю як втілення вищої творчої кваліфікації виводять на теоретичні засновки комплексного підходу в музичній діяльності, які формулюються тут як **методологічний принцип** діяльності піаніста-фахівця. Адже методологічного змісту набувають поєднання навиків і знань, що традиційно трактуються як “позаспеціальні” вміння для піаніста.

Комплексність мистецтва гри на фортепіано виявляється у озброєності професіонала практично-творчими і теоретичними навиками-вміннями і знаннями, методами наукового пошуку. Такий підхід, по-перше, відповідає установленням на поєднаність музично-творчої і дослідницької роботи у *аутентичному виконавстві*, стрижнем якого виступає аналітичне розпізнавання стильово-жанрових деталізацій виконання тої чи іншої музики в різних культурних умовах. З другого боку, вказана комплексність визвана до

життя *емансипацією прийомів виконавства* у ряді напрямків поставангардної музики, в якій мистецтво паузи, алеаторики та репетитивності виводять “допоміжні” засоби класичного мистецтва (усвідомлена не-гра, комбінаторика quasi-імпровізації, повторність звуків і звукоутворень) на місце самодостатніх. Усвідомлення таких стильово-видових перетворень музики і виконавства в ній “розкріплює” стильово-жанрові різновиди гри фахівця-музиканта, гіперболізуючи артистичну здатність “переключатися”, тобто активізуючи *метологію артистичного впливу* на стереотипи психологічних виявлень парціальності особистості піаніста.

Метологічність – комплексність творчо-практичної і теоретико-аналітичної множинності дій – в ігровому самовираженні піаніста закладається історично вибудованою механікою самого інструмента, багатоголосність та політембральність/полірегистровість якого ставила його в положення звучачого еквівалента колективного музикування (хору-ансамбля у клавірах дофортепіанного типу, оркестру в класиці фортепіано). Звідси виходить принципова множинність методів вираження через інструмент, в якому волонтаризм соліста та дисципліна колективної гри утворюють поєднання в особі виконавця психологічних вимірів альтернативного порядку. Тому, вважаємо, потенціал єдності виконавця-артиста як такого, імпровізатора-аранжувальника із композиторськими навиками, педагога, здатного до інструктивного втручання в процес творчого пошуку, – присутній усім виконавським спеціалізаціям, але *гіперболізовано розрізнено* виступає через звукову “поліморфію” фортепіано.

Накопичення прикладної виконавської теорії, з її технологізмом і елементарним психологічним тренінгом “репетиції” (що для піаніста і реалія рухів “усіх сильних” пальців, і спосіб освоєння-поліпшення озвучування необхідних послідовностей), в концепції психологічно-методологічної єдності в особі піаніста виконавця-композитора-педагога, виступає у *ролі методологічного чинника фахівської піаністичної майстерності: екстраполяція репетитивних рухів-засобів гри в аналітичні зусилля виконавця* – розпізнавання повторювань психологічних типологій вираження композиторів і виконавців, жанрово-стильових моделей їх культурних установлень в природності розрізнення особистостей індивідів та колективних суб’єктів націй, епох-періодів, виконавських шкіл тощо.

Підсумковуючи сказане, запропонований *комплексний метод оволодіння фортепіанною грою* розуміємо як *ієрархію* розумово-аналітичних (ставимо саме це на перше і вище положення) та емоційно-спонтанних зусиль, що дозволяє визначити такого роду комплексність як *методологічний підхід*.

Таким чином, розуміння виконавства як відносно автономної щодо композиторської діяльності сфери творчості народжує узагальнення, теоретична місткість яких забезпечується збігом із накопиченнями загальномузикознавчого порядку. Звідси – уявлення про *принципи* комплексності або методологічності підходу в діяльності піаніста-фахівця:

1) суб’єкт творчості – виконавець, педагог і наковий працівник в одній особі; останнє невід’ємне від сучасного установлення на аутентичність гри,

що потребує спеціальних музикознавчих знань і навиків для втілення у практику аутентичності;

2) комплексний статус ґрунтується на активній *самовиховній* (“сам собі педагог”) роботі піаніста-фахівця, виконавство якого спрямовується постійною потребою творчого самовдосконалення, що стимулюється ідеально-одухотворенною потребою піднесення душі в служінні Високому;

3) комплексність методологічного розуміння специфіки своєї спеціальності виводить на розуміння ієрархічної вибудованості вказаних заощаджень виконавської, педагогічної (“самопедагогічної” в першу чергу), музикознавчої, перш за все музично-критичної діяльності – але в жорсткій прерогативі тих цінностей, вершинне положення яких визначаються ідеальними здібностями душі як усвідомлення морально-високого призначення Виконавства в мистецькому служінні Духу.

Будучи апробованими в методичних виходах піаністичної виконавської і педагогічної діяльності, названі *принципи* виводять на такі базисні поняття музичної онтології-психології-естетики як *музичний смисл, музичний архетип, художність музичного образу*. В останній реалізується *інструменталізм* музичного мислення, що постає як високий духовний знак фортепіанного-клавірного мистецтва. Ознаки піаністичної *речовості*:

1) “штучно-дихальна” природа кистьових рухів, що втілює церковно-вокальний виток класичної музики,

2) клавірна “репетитивність” у втіленні містеріального *тонового континууму*, що характеризує першозначущі показники людського мислення, які співпадають з тим, що у Старожитності називали *мусікією*.

Основна естетико-психологічна детермінанта розглянутої системи навчання вищої музичної освіти виявлена як акція *психології компенсативності*. Звідси – формулювання комплексного методологічного навчання як *компенсативного* за своєю соціально-психологічною природою естетичного процесу самовдосконалення фахівця, носія Виконавства волі Вищого. Тим самим дослідження вкладає внесок в теорію архетипової символіки музичного тексту, його художньої семантики, що складає змістовне підґрунтя риторичним прочитанням музичної виразності.

Комплексність музично-творчої діяльності виконавця-педагога є невідривною в її *музикологічному* доповненні музично-критичними і музикознавчо-аналітичними навиками, які органічно окристалізувалися в сучасних пошуках *аутентичного виконавства*, з одного боку, *інтерпретаторської унікальності*, з другого, *імпровізаційно-алеаторичного самовиявлення*, з третього. Аналіз музичної класики засвідчив глибинність її семантичного наповнення, яке усвідомлюється лише на *пересіченні* інтуїтивно-музикального та аналітично-умоглядного пізнання. Програми таких творів як “Ludus tonalis”, “Чотири темпераменти” П.Хіндемита, Сонати О. Скрябіна засвідчують органіку вторгнення наукових абстракцій в звуково-образні уявлення музичного вираження. У цьому ж річищі єдності інтуїтивно-континуального охоплення і аналітично-диференційованного підходу постає

досвід такого видатного педагога і артистки як М. Грінберг, такого видатного митця-“проповідника” як Г. Гульд.

Життя свідчить, що є чотири важливі моменти в підготовці піаніста-фахівця: добір молоді, яка усвідомила своє покликання; розуміння нею свого високого обов'язку; оволодіння професією в комплексності знань-вмінь; постійне удосконалення виконавської/педагогічної майстерності заради збереження *ідеального досвіду людства в творенні тонового багатозвуччя музичної гри, закладеного в багатоголосся-політембральність фортепіано.*

Публікації:

1. Некрасов Ю. Граючий педагог // Культура і життя.– К., 1987, №28. – С.4.
2. Некрасов Ю. М. Грінберг – ученица профессора Одесской консерватории Б. Рейнвальд // Одесская консерватория: славные имена, новые страницы. – Одесса, 1998. Вып.2. – С. 303-305.
3. Некрасов Ю. Жанр концерта в репертуаре студента-пианиста: Метод. рекомендации. – Одесса: ОГК, 1981. – 32 с.
4. Некрасов Ю. Жанрово-стилистические параллели: произведения И.С. Баха и Л. Аствацатряна // Сб. Музыкальная классика и современность. / Ред.В.Бутенко. – К., 1992. – №4. – С.12-21.
5. Некрасов Ю. Сдність педагогічних та виконавських принципів навчання у роботі М. Грінберг // Теоретичні та практичні питання культурології. Випуск X. – Мелітополь, 2002. – С. 81-92.
6. Некрасов Ю. Исполнительские и педагогические принципы профессора М.М. Старковой // Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. – Одесса: ОКФА,1994. – С. 173-179.
7. Некрасов Ю. Комплексне навчання гри на фортепіано. – Одеса, 2000.– 149 с.
8. Некрасов Ю. Комплексне навчання піаністів в музичному вузі: принципи та їх реалізація // Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського, Вип. 26. Музичне виконавство. Книга 9. – Київ, 2003. – С.308-309.
9. Некрасов Ю. Методические рекомендации по использованию средств наглядности в процессе комплексного преподавания специального фортепиано. – Одесса: ОГК, 1984. – 24 с.
10. Некрасов Ю. Мистериальные черты фортепианных сонат Р. Вагнера // Творческое наследие Н.К. Рериха – бесценный дар человечеству. – Одесса, 1997.– С. 56-57.
11. Некрасов Ю. Об основных направлениях обучения программной подготовке музыкантов в высшей школе // Программированное обучение. Вип.16. – Київ: Вища школа, 1979. – С. 55-60.
12. Некрасов Ю. О взаимодействии художественной сферы и научной абстракции в музыке XX века // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. Нежданової. Вип. 3. – Одеса, 2002. – С.62-65.

13. Некрасов Ю. Педагогічні та виконавські принципи професора Одеської консерваторії М.М. Старкової // 36. Проблеми виконавської інтерпретації інструментальних творів українських композиторів. – Суми, 1995. – С.40-43.

14. Некрасов Ю. Психологические модели артистического успеха в педагогике профессора М. Старковой // Одесская консерватория: славные имена, новые страницы. – Одесса, 1998. – С. 139-140.

15. Некрасов Ю. Ритм и полиритмия в музыке А. Скрябина // Метроритм-1. НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського. – Київ, 2002. – С. 108-109.

АННОТАЦІЯ

Некрасов Юрий Иванович. Комплексный подход к формированию исполнительского мастерства пианиста. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. Одесская государственная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. – Одесса, 2005.

Работа посвящена проблеме комплексного метода деятельности пианиста, как она сложилась в практике и теории искусства в европейской культурной традиции, в музыковедении обобщенной в концепции Б. Асафьева и восприимчивой к идеям *художественной компенсативности* музыки. Органичное взаимодействие исполнительства и педагогики направлено, прежде всего, на самого исполнителя, поставленного в условия постоянного самоучерщования и саморазвития, без чего невозможно художественное самоутверждение специалиста, вызревание его артистической личности. Сформулированные принципы методологического обучения выводят на такие базисные понятия музыкальной онтологии-психологии-эстетики как музыкальный смысл, музыкальный архетип, художественность музыкального образа. В последнем реализуется инструментализм музыкального мышления, который предстает как высокий духовный знак фортепианного-клавирного искусства. Подчеркивается базовая *онтологичность* музыкального выражения, которая в традициях европейской музыкальной педагогики обращена на *самовоспитание* творческой личности, т.е. само-педагогического и педагогического продолжения исполнительства в музыковедческих разработках творческой проблематики ради дальнейшего возрастания этического предназначения музыки. Обобщаются сведения по методическим находкам пианистов-практиков в русле неотрывности их от наглядности-интеллектуальности мыслительных акций, что акцентирует внимание на составляющих гармоничного развития пианиста, на сложных задачах формирования мыслительной деятельности студентов и требует умелой организации всего процесса чувственного познания. Также обращается внимание на то, что требования *аутентичности* в современном исполнительстве активизируют до самозначимости музыковедческий, в особенности музыкально-критический подход. Анализ музыкальной классики

свидетельствует о глубинности ее семантического наполнения, которое осознается лишь на пересечении интуитивно-музыкального и аналитично-умозрительного познания. Предлагаются также анализы композиций, содержащих программу самосовершенствования индивида-исполнителя как в профессионально-технологическом, так и в нравственно-психологическом качестве.

Ключевые слова: комплексный метод, исполнительское мастерство, мимезис, художественный стиль, жанр, психология и эстетика компенсативности.

АНОТАЦІЯ

Некрасов Юрій Іванович. Комплексний підхід до формування виконавської майстерності піаніста. – Рукопис.

Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства по спеціальності 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. – Одеса, 2005.

Робота присвячена проблемі комплексного методу діяльності піаніста, як це склалося в практиці і теорії мистецтва в європейській культурній традиції, узагальненій в музикознавстві концепцією Б.Асаф'єва і спадкоємною по відношенню до ідей *художньої компенсативності* музики. Підкреслюється базова *онтологічність* музичного вираження, котра в традиціях європейської музичної педагогіки звернена до *самовиховання* творчої особистості. Узагальнюються відомості з методичних знахідок піаністів-практиків в річищі невідривності їх від наглядності-інтелектуальності мислительних акцій. Також звертаємо увагу на те, що вимоги *аутентичності* в сучасному виконавстві активізують до самозначущості музикознавчий, особливо музично-критичний підхід. Пропонуються також аналізи композицій, що містять програму самовдосконалення індивіда-виконавця як у професійно-технологічному, так і в етично-психологічному значенні.

Ключові слова: комплексний метод, виконавська майстерність, мимезис, художній стиль, жанр, психологія та естетика компенсативності.

ANNOTATION

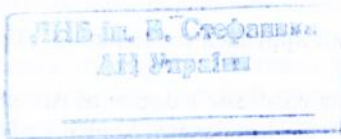
Nekrasov Jurij. The complex approach to formation of performers skill of the pianist. – Manuscript.

The dissertation on conferring candidate's degree of Art, speciality 17.00.03 – Musical Art. The Odessa State A.V. Nezhdanova Academy of Music. – Odessa, 2005.

The work is devoted to a problem complex method, as she(it) has developed in practice and theory of art in the European cultural tradition, in musicology generalized in the concept B.Asafjev and reflecting to ideas *art compensation* of music. Is emphasized base ontology of musical expression, which in traditions of

the European musical pedagogics is inverted on self-education of the creative person. The items of information on methodical finds of the play-pianists in a channel connection them from presentation - intellektion of the thinking actions are generalized. Also is paid attention that the requirements autententic in modern performans make active up to the self-importance musicologycal, in particular musical-critical approach. The analyses of compositions containing the program of self-perfection of the individual - executor as in professional - technological, and in is moral - psychological quality are offered also.

Key words: complex method, performans art, mimesis, art style, genre, psychology and aesthetics compensation.



1862. 22. 27

1862

АВ 65.954

Мист.

Підписано до друку 27.12.2005 р.

Обсяг 0.9 авт.арк. Формат 60х90/16

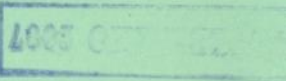
Тираж 100 прим. Папір друкарський. Різографія.

Надруковано з готового оригінал-макету.

Інформаційно-видавничий центр ПДПУ ім.К.Д.Ушинського

65091, м.Одеса, вул.Старопортофранківська, 26

тел. (8-048) 732-18-84



Мист