

Міністерство освіти та науки, молоді і спорту України
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

**Альманах
наукового товариства «Афіна»
кафедри культурології**

ВИПУСК 11

Засновано у 2003 році

Рівне - 2011

ББК 71.0**А 43****УДК 008:168.522**

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: Альманах наукового товариства „Афіна” кафедри культурології. – Вип. 11 / За ред. проф. В.Г. Виткалова. – Рівне: РДГУ, 2011. – 199 с.

Головний редактор:**Виткалов В.Г.**кандидат педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри культурології РДГУ (голова редколегії)**Редакційна колегія:****Афанасьєв Ю.Л.**доктор філософських наук, професор Київського університету
ім. Б.Грінченка**Баканурський А.Г.**доктор мистецтвознавства, професор Одеського національного
політехнічного університету**Виткалов С.В.**кандидат мистецтвознавства, доцент РДГУ,
відповідальний секретар, заступник редактора**Воробйов А.М.**

кандидат педагогічних наук, професор РДГУ

Дем'янчук О.Н.доктор педагогічних наук,
професор Луцького інституту розвитку людини „Україна”**Жилюк С.І.**

доктор історичних наук, професор РДГУ

Коваль Г.П.

доктор педагогічних наук, професор РДГУ

Кралуєк П.М.доктор філософських наук,
професор НУ „Острозька академія”**Круль П.Ф.**доктор мистецтвознавства,
професор Прикарпатського національного університету
ім. В.Стефаніка**Кушнарєнко Н.М.**

доктор педагогічних наук, професор ХДАК

Поніманська Т.І.

кандидат педагогічних наук, професор РДГУ

Постоловський Р.М.

кандидат історичних наук, професор РДГУ

Стоколос Н.Г.

доктор історичних наук, професор РДГУ

Троян С.С.

доктор історичних наук, професор РДГУ

Черніговець Т.І.кандидат педагогічних наук, доцент РДГУ,
голова СНТ „Афіна”**Швецова-Водка Г.М.**

доктор історичних наук, професор РДГУ

Яремко-Супрун Н.О.

доктор мистецтвознавства, професор РДГУ

Рецензенти:**Арцишевський Р.А.**доктор філософських наук, професор Волинського
національного університету ім. Лесі Українки**Брилін Б.А.**доктор педагогічних наук, професор Вінницького державного
педагогічного університету ім. М.КоцюбинськогоНауковий редактор і упорядник випуску – **проф. Виткалов В.Г.****ISBN 978-966-8424-77-9**

Редакція не завжди поділяє точку зору автора. За точність наведених цитат, імен, прізвищ, дат відповідальність несуть автори.

Друкується за рішенням вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету
(протокол № 5 від 30.12.2011 р.)Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації, серія КВ № 15561-4033 Р.
Зареєстровано Міністерством юстиції України, наказ № 1489/5 від 18.08.2009 р.

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2011

УДК 035.08

Жабчик О.М. – викл. Дубенського
коледжу культури і мистецтв РДГУ**Музично-виконавська майстерність як художньо-педагогічна проблема**

Новітній етап мистецької освіти характеризується пошуками нетрадиційних підходів до вирішення навчально-виховних завдань. Саме тому в наш час неможливо ефективно навчати студентів, не використовуючи методи інтерпретаційного виконавства та музично-виконавської майстерності.

До питань музично-виконавської майстерності, як художньо-педагогічної проблеми, звертались М.Качан, Є.Гуренко, О.Бодіна, О.Леонт'єв, Л.Виготський, Н.Корихалова, Ю.Капустін, Б.Асаф'єв, Б.Кременштейн, В.Сафонов, Г.Нейгауз та ін.

Спостереження за навчальним процесом, аналіз рівня знань, умінь і навичок студентів дозволили зробити висновок, що проблема впровадження інноваційних методів навчання у коледжах культури і мистецтв є актуальною та потребує подальшого вивчення. З огляду на це, метою статті є: розглянути музично-виконавську майстерність як один із методів професійної підготовки майбутніх педагогів-музикантів.

Теорія музичного виконавства посідає особливе місце у вирішенні низки складних проблем, розв'язання яких вимагає різних наукових підходів і спільних зусиль спеціалістів із музикознавства. Плідність і перспективність теорії музичного виконавства забезпечується її послідовною опорою на методологічні принципи. У мистецтвознавстві виконавську діяльність трактують як динамічну систему, складовими якої є композиторська творчість, творчість інтерпретатора та слухачка «співтворчість». Аналіз наукової літератури засвідчив наявність різноманітних підходів до визначення сутності виконавського мистецтва. Так, на думку М.Кагана, виконавство є «...повноцінним видом художньої творчості, поряд з діяльністю композитора, драматурга», але воно має виразні відмінності, зумовлені сформованістю особистісних якостей музиканта як виконавця, специфічними особливостями сфери художньо-творчої діяльності, суспільною значущістю [4; 11].

Специфічною ознакою виконавства, на думку Є.Гуренка, є наявність художньої інтерпретації. Це відобразилось на авторській дефініції визначення музичного виконавства. Останнє тлумачиться як «вторинна, відносно самостійна творчість, що полягає в процесі конкретизації продукту первинної художньої діяльності». Науковець обґрунтовує художньо-інтерпретаційну природу виконавства, досліджує своєрідність художньої інтерпретації і спростовує її ототожнення з процесом виконання й кінцевим результатом виконавської діяльності музиканта.

За твердженням О.Бодіної, виконавству властиві три масштабні рівні творчого процесу. Застосовуючи семіотичний аналіз до вивчення структури виконавського процесу, вчена вказує, що перший пов'язаний з усвідомленням виконавцем змісту окремих мотивів та інтонацій на основі розкриття їх семантичного значення. Другий – з переведенням семантичної конкретизації в художнє узагальнення. Третій – із завершенням перших двох і оформленням певного драматургічного задуму виконавця [2; 18]. Н.Корихалова характеризує дві антитези процесуального розвитку музичного виконавства: об'єктивізм та суб'єктивізм, й відзначає, що всі проблеми в сфері музичного виконавства покладені, в результаті, на інтерпретацію музики. У соціологічному ракурсі питання музичного виконавства висвітлює Ю.Капустін, який розглядає особливості сучасного концертного життя, соціальні функції музичного виконавства, форми спілкування між виконавцем і слухачем. Виконавська діяльність зумовлена переживанням чогось значного для індивіда і сприяє появі якісних змін психічних властивостей особистості та «якісним новоутворенням» (Л.Виготський). Наявність такого мотиву надає змісту діяльності виконавця, відповідає його інтересам. Як зазначав О.Леонт'єв, «...діяльності без мотиву не буває: невмотивована діяльність – це діяльність, не позбавлена мотиву, яка має суб'єктивно й об'єктивно «прихований мотив». Усвідомлення суб'єктом певної межі діяльності веде до мети, «...визначає завдання, що розв'язується дією. Ставлення до цього завдання складає внутрішній зміст дії. Для досягнення високого рівня активності, самостійності творчого виконання, необхідні відповідні засоби, що забезпечать йому позицію активно діючого суб'єкта діяльності, сформують необхідні мотиви і потреби [7; 10].

Формування виконавської майстерності – багатоплощинний процес, розвиток якого висуває необхідність постановки у центрі дослідницької уваги поняття «майстерність», що складає

систематизуючу основу виконавської діяльності, виступає вихідною передумовою джерела формування виконавця. Майстерність уподібнюється з вправністю, мистецтвом, ознакою яких є досконала творча обізнаність індивіда про предмет діяльності, що характеризується неповторністю, індивідуальністю, унікальністю уміння майстра, оригінальністю вирішення творчих завдань. Знання, уміння, навички у процесі становлення професійної майстерності доповнюються наполегливістю, працелюбністю. На цьому ґрунті міцніє і розвивається майстерність, в якій природно зливаються праця – як необхідність, і праця – як гра фізичних та інтелектуальних сил особистості. Майстерність набувається виконавцем у процесі діяльності, виступає як властивість до суб'єктивного усвідомлення образу об'єктивної дійсності, що зумовлює творче перетворення установлених стереотипів. Завдяки цьому феномен майстерності виявляється не в імітуванні способів діяльності, а в творчому й оригінальному їх розвитку.

Майстерність виконавця традиційно вдосконалюється у процесі музично-професійної підготовки завдання якої полягає у виявленні творчих прагнень вихованця. Цілком погоджуємося з думкою Б.Асаф'єва, який вважав, що для опанування професією музиканта необхідний синтез техніки і високої духовної культури.

Так, Б.Кременштейн акцентує увагу на художній і технічній сторонах виконавської майстерності, їх взаємодії. Тому навчання слід організувати так, «щоб у свідомості студента були нероздільні зміст – настрої музики (виражене в тих чи інших деталях тексту) і технічні прийоми, за допомогою яких можливо цей зміст втілити» [6; 38].

Першочерговим завданням, необхідним для впевненого опанування механізмом гри, на думку К.Гумеля, К.Черні, З.Тальберга, є розвиток у студента фізичних якостей. Визначений педагогами-музикантами підхід до виховання виконавської майстерності окреслюється односторонньою технологічною настановою, де важливе місце посідає посилене тренування.

Сутність виконавської підготовки тлумачиться значно ширше. Зокрема, В.Сафонов вважав, що висока професійна майстерність формується тільки в поєднанні з художньою інтерпретацією, а слуховий метод навчання є найбільш природнім інструментом впливу на звукообразний процес індивідуального визначення системи виконавських засобів виразності. Й.Гофман зазначав, що учень повинен виробити здатність до уявлення звучання. Якщо уявна звукова картина буде виразною – «пальці повинні і будуть їй підкорятися» [1; 28], де «техніка – скриня з інструментами, з якої умілий майстер бере в певний час і з певною метою те, що йому потрібно» [1; 19]. К.Мартінсен пропонує таку методику викладання, за якої розвиток техніки здійснюється послідовно: від слухового образу, через моторику, до звучання. Фактором формування виконавської майстерності Г.Прокоф'єв вбачає роботу над «тембровими відмінностями в звучанні інструменту» [9; 81].

Педагоги-музиканти Б.Асаф'єв, А.Рубінштейн, Л.Оборін, Г.Нейгауз вбачали завдання виконавської підготовки в розвитку художності як основи виконавської майстерності. Техніка в цьому випадку розцінюється як засіб виконання музичного твору. «...Техніка – засіб, коли вона перетворюється в мету, то стає на ступінь негідну, на ступінь комизування... як доказ спритності, виучки, більш чи менш ризикованої, що дивує натовп. З мистецтвом істинним тут вже немає нічого спільного», – відмічав О.Серов [12; 121]. Такої ж думки дотримувався Г.Нейгауз: «піаніст... у звуках розкриває поетичний зміст музики. А для того, щоб зміст був виявлений, необхідна техніка» [8; 9].

Питанням виконавської майстерності приділяється останнім часом надзвичайно велика увага в музичній педагогіці, естетиці виконавського мистецтва. У вітчизняній педагогіці одним із перших виконавську майстерність як теорію формування виокремив і конкретизував М.Давидов. На його думку, «виконавська майстерність є вільним володінням інструментом і собою, емоційно яскраве, артистичне, співтворче, технічно досконале втілення музичного твору в реальному звучанні» [3; 63].

Розглядаючи завдання виконавської майстерності, сучасні науковці (В.Апатський, Ю.Бай, М.Берлянич, Н.Брояко, Б.Гутников, А.Попов, В.Сраджев) виходять з одних принципових позицій. Різниця у розумінні виконавської майстерності та її формування в роботах цих авторів характеризується не стільки суперечливістю, скільки широтою охоплення досліджуваних питань, зокрема:

- сфера взаємодії «художнього» і «технічного» у виконавському мистецтві, вивчення творчих можливостей ігрового апарату, завдяки яким фізична дія піднімається до рівня активного учасника формування інтонаційно-змістовної верстви музичної інтерпретації;
- сфера взаємодії музиканта та інструмента, яка через мністичні та фізичні дії породжує засоби виразності і є однією з дійових «осіб» у формуванні емоційно-змістовної сторони музичного образу;

- закономірності становлення, функціонування і вдосконалення внутрішньої структури музично-ігрових рухів;
- орієнтація процесу виховання музиканта на уявлення про культуру мелодичного (музикального) інтонування як системи широко детермінованих особистісних якостей і їх зв'язків;
- динаміка мікроструктурного інтонування як першооснова виконавської майстерності, ключ до емоційного виховання виконавця;
- вдосконалення тембрового слуху на основі використання темброво-акустичних особливостей інструменту тощо.

Розвиваючи вище зазначені положення стосовно виконавської майстерності та специфіки її формування в галузі фахової підготовки, вважаємо, що виконавська майстерність – характеристика високого рівня виконавської діяльності музиканта, що передбачає здатність до глибокого осягнення змісту музики, виявлення власного ставлення до її художніх образів, технічно досконалого та артистичного втілення музичного твору в реальному звучанні.

Виконавська майстерність як результат справжньої творчості передбачає уміння створити цікаву, неповторну, виключно індивідуальну інтерпретацію музичного твору.

У музикознавстві термін «інтерпретація» у всіх своїх відтінках визначається як художнє тлумачення музичного твору в процесі його виконання, а, зокрема, як:

- активний творчий процес, в якому воля композитора повинна стати власною волею інтерпретатора (С.Фейнберг);
- виконавська або авторська концепція стосовно таких виражальних засобів як темп, динаміка, артикуляція, фразування, акцентування (С.Мальцев);
- процес, що є похідним від двох факторів (виконавець як суб'єкт та об'єктивні умови: музичні інструменти, зміни основних тенденцій виконавського мистецтва, традиційні форми) і визначає кінцевий результат – створення виконавського тлумачення, яке втілюється у низці конкретних одноразових виконань. Інтерпретація у вузькому розумінні пов'язана з виконанням твору, а в широкому – зі сприйняттям будь-якого твору мистецтва (Н.Корихалова);
- художнє тлумачення виконавцем авторської інформації, яке зумовлює діалектичну єдність об'єктивного і суб'єктивного, виражене у вигляді особистісного ставлення до твору, що виконується (В.Белікова).

Л.Мазель зазначає, що сила інтерпретації вимірюється плідністю поєднання художнього і технічного, її цінністю і змістовністю. Творче осягнення музики виключає механічне застосування стандартних прийомів і правил. Безумовно, виконавська інтерпретація спирається на відповідні знання та аналітичні навички, але передбачає розвинену інтуїцію, художнє чуття.

Із музично-педагогічних позицій поняття «інтерпретація» насамперед передбачає індивідуальне бачення предмета інтерпретації, особистісне до нього ставлення. В.Крицький зауважує, що формування інтерпретації відбувається у свідомості інтерпретатора як ідеальне утворення у вигляді розуміння предмету інтерпретації, а вже потім реалізується, чи може бути реалізованим у виконанні або якійсь іншій формі. Тобто, здійснення інтерпретації – розуміння змістовної сутності музичного твору та втілення розуміння у виконанні.

Інтерпретація музики – індивідуально-образне тлумачення виконавцем об'єктивної композиторської інформації, що характеризується рисами ідеально-уявного бачення предмета трактування. Ціннісною ознакою виконавської інтерпретації є художність. Вона, як інтегральне явище, є раціональною сутністю ознак, властивостей, характеристик і структурних елементів, за допомогою яких музика виявляється як художня форма і художній зміст, як художній процес і художній образ, що викликає у слухачів образні уявлення, асоціативне мислення, уяву, фантазію, натхненність, пробуджує почуття та емоції, естетичні переживання; несе конкретну образну інформацію, виступає об'єктом пізнання, приносить естетичну насолоду. Художність – це потенціал твору, а не об'єктивна реальність, і фіксується та здійснюється вона тільки у процесі художньо-інтерпретаційного виконання. Художня інтерпретація передбачає глибоке проникнення у зміст музичного твору, виявлення ціннісного ставлення до музики, відтворення набутого досвіду в усій його цілісності. Невід'ємною складовою досвіду, зокрема виконавського, є уміння, що зумовлюють здатність належно виконувати певні дії. Виконавський досвід є сукупністю знань і навичок, які безпосередньо впливають на продуктивність процесу професійної діяльності. Знання виступають особливою формою духовного засвоєння результатів пізнання процесу відображення дійсності

виконавця, шляхом глибокого усвідомлення авторської концепції. Навички – дії, складові частини яких у процесі формування виконавської інтерпретації стають автоматичними на основі застосування знань про відповідний спосіб дій, шляхом цілеспрямованих вправлянь. На відміну від навичок, уміння характеризуються як готовність до свідомих і точних виконавських дій. У становленні художньої інтерпретації уміння, як складний процес аналітико-синтетичної діяльності кори великих півкуль головного мозку, зумовлюють створення і закріплення асоціації між завданням, необхідним для його виконання, та застосуванням знань на практиці. Формування умінь художньої інтерпретації має такі етапи:

- ознайомлення з музичним твором, усвідомлення його змісту;
- опанування композиції твору;
- самостійне виконання музичної концепції.

Отже, сутнісною характеристикою виконавської майстерності виступають художньо-інтерпретаційні уміння виконавця, що відображають рівень його образного сприймання, культури почуттів, естетичних ідеалів і смаку, творчих здібностей.

У сучасних умовах творчість композитора і виконавське мистецтво – два відносно самостійних види художньої діяльності. Завдання композитора – створити художню цінність, а виконавця – відтворення результатів його творчості. Музична мова композитора виражається матеріальними засобами: нотами, паузами, динамічними та іншими знаками. Користуючись ними, композитор «передає» в творі весь світ свого уявлення, своїх переживань. Обов'язок виконавця в тому, щоб віднайти в цих матеріальних даних духовну сутність твору і передати її слухачам.

Л.Мазель зазначав, що опублікований твір існує об'єктивно. Творчість виконавця, якщо мовити про його традиційно аутичний концертний вигляд, матеріально не закріплюється. Зафіксований у нотному записі музичний твір, наділений тільки відносною визначеністю, вимагає творчого тлумачення виконавцем. Причому, ці тлумачення можуть суттєво відрізнитись один від одного. Автор не може передбачити всіх можливих варіантів втілення свого твору. Навіть у випадку, коли композитор детально вказує виконавцю найдрібніші моменти, відтінки інтерпретації, перед останнім все одно відкритий простір для власного емоційного ставлення. Продукт творчості виконавця виступає в ролі художньої інтерпретації виконуваного твору. В цьому випадку справедливим є висловлення Н.Корихалової про те, що «створювана художником-артистом виконавська інтерпретація, що містить його бачення, прочитання, тлумачення об'єктивного даного твору, виступає результатом його творчої по суті діяльності» [5; 33].

Коло образів, явищ, думок і почуттів, втілених у музиці, складає зміст музичного твору. Засобом втілення музичного змісту є музична форма, що розуміється як композиційний план, як закономірності структури музичного твору а, надто, як комплекс музичних засобів виразності й певної послідовності викладу музичного матеріалу.

У методиці музичного виховання суттєве місце посідають питання формування і розвитку навичок виразного виконання (Г.Гофман, Б.Гутніков, К.Мартінсен, Г.Нейгауз, М.Фейгін). Зокрема, надаються обґрунтовані поради і рекомендації з питань оволодіння ритмічною стороною виконання. Так, ритм визначається як пульс «зародження» інтерпретації музики і характеризується як уміння виконавця розпоряджатися звуком у часі. Засобом вираження емоційно-образного відчуття музики виконавця виступають динамічні відтінки і акцентується, що завдяки динаміці звучання єдиний ритмічно-інтонаційний матеріал має різний характер виразності. Динамічні відтінки – важливий компонент художнього образу і правильно віднайдена виконавцем міра гучності і її співвідношення сприяє переконливості, рельєфності створеного музичного образу.

Засобом вираження художнього образу музичного твору є фразування. Саме воно синтезує виражальні засоби – динаміку, агогіку, тембр, штрихи тощо; включає засоби звуковидобування – туше, міх (баян, акордеон). Викривлення природності фразування завдає шкоди змісту твору, спотворює його. Фразування є завжди індивідуальним, оскільки здійснення всіх цих засобів складає індивідуальну манеру виконавця.

Досягнення виразності виконання, відтворення художнього змісту музичного твору неможливе без опанування специфіки звуковидобування на інструменті. Узагальнюючи свій досвід, Г.Нейгауз сформулював принцип роботи над звуком: «Найперше – «художній образ» (тобто зміст, розуміння, вираження, те, «про що йде мова»); друге – звук у часі – опредметнення, матеріалізація «образу» і, врешті, третє – техніка в цілому як сукупність засобів, потрібних для вирішення художнього

завдання, гра на роялі «як така», тобто володіння своїм м'язово-руховим апаратом і механізмом інструменту» [5; 75].

Ми розглядаємо музиканта-виконавця як художника-інтерпретатора, здатного творчо осмислити авторський текст і реалізувати його в продукті своєї діяльності, де специфічною мовою закріплюється складний процес створення нового, самобутнього, і яка, внаслідок цього, є особливою творчістю, що набуває великого значення і для композитора, і для виконавця, і для слухача.

Концертний виступ є однією з основних закономірностей музично-виконавської діяльності і передбачає мобілізацію зусиль виконавця, використання музично-теоретичних знань, практичних умінь та навичок, що складають виконавську майстерність. Концертний виступ акумулює в собі виконавську надійність – якість музиканта-виконавця безпомилково, стійко та необхідно-точно виконувати музичний твір. Для мистецтва характерна гострота і сила, більш широкий діапазон, розмаїтість переходів емоційних барв. Для митця важливо не тільки відчутти художній образ, а суттєво відобразити різні почуття так, щоб слухач, глядач були сповнені, пронизані тими ж переживаннями. «Подвійне» життя виконавця на сцені є не що інше, як робота його уяви, реалізація потреб і здатність до живого перевтілення.

Виконавець із моменту появи на публіці, живе, як правило, повторними (афектними) почуттями, очищеними від стороннього, від усього того, що заважало б слухачеві художньо сприймати і насолоджуватись. У творчій уяві виконавця відбувається корисний розлад між тим, що є, і тим, що обов'язково має бути. В процесі цього розладу і здійснюється творча переробка первинного переживання і повторне художнє переживання.

У дослідженнях психологічних особливостей відтворення виконавської інтерпретації в умовах концертного виступу (М.Бенюмов, Л.Бочкарьов, О.Иоркіна, Г.Коган, В.Козлов, Ю.Цагареллі) зазначається, що артистизм, експресія виконавця, його поведінка на сцені, емоційна реакція, викликані присутністю певної кількості слухачів, помітно збагачують процес відтворення виконавської інтерпретації і позитивно впливають на публіку, що сприяє досягненню високого рівня адекватності сприймання і розуміння художнього змісту твору слухачами.

Таким чином, виконавська майстерність передбачає здатність музиканта до «одухотворення» музичного твору, сповнення його культурно-духовним та індивідуально-особистісним змістом. Відсутність емоційної зумовленості виконання веде до втрати ціннісного значення авторської програми, до беззмістовності художніх образів, власне, до руйнування яскравості та самобутності художньої інтерпретації.

Аналіз сучасних наукових позицій засвідчив, що формування виконавської майстерності є однією з вагомих актуальних проблем мистецтва педагогіки. Зокрема, врахування емоційно-естетичних чинників осягнення музичного мистецтва й опора на них в навчально-виховному процесі є необхідною умовою впливу на формування особистості виконавця, суттєвою формою збагачення художньо-інтерпретаційних умінь музиканта.

Музично-виконавська майстерність як художньо-педагогічна проблема засвідчує, що формування виконавської майстерності є однією з вагомих актуальних проблем мистецтва педагогіки. Зокрема, врахування емоційно-естетичних чинників осягнення музичного мистецтва й опора на них в навчально-виховному процесі є необхідною умовою впливу на формування особистості виконавця, суттєвою формою збагачення художньо-інтерпретаційних умінь музиканта. Проблема застосування музично-виконавської майстерності як художньо-педагогічної проблеми в системі підготовки майбутніх музикантів-виконавців є багатогранною і вимагає подальшого вивчення.

Джерельні приписи

1. *Гофман И.* Ответы на вопросы о фортепианной игре / И.Гофман. – М.: Гос. муз. изд-во, 1961.
2. *Гуренко Е.Г.* Проблемы художественной интерпретации: философский анализ / Е.Г. Гуренко. – Новосибирск: Наука, 1982.
3. *Давидов Н.А.* Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста: автореф. дис... д-ра искусств: 17.00.02 / КГК. – К., 1990.
4. *Каган М.С.* Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М.С. Каган. – Л.: Искусство, 1970.

5. *Корыхалова Н.П.* Интерпретация музыки / Н.П. Корыхалова. – М.: Музыка, 1979.
6. *Кременштейн Б.Л.* Воспитание самостоятельности учащихся в классе специального фортепиано / Б.Л. Кременштейн. – М.: Музыка, 1966.
7. *Леонтьев А.Н.* Деятельность. Сознание. Личность / А.Н. Леонтьев // Избр. психол. произв.: В 2-х т. – М.: Педагогика, 1983. – Т. 2.
8. *Нейгауз Г.Г.* Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г.Г. Нейгауз. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1987.
9. *Прокофьев Г.П.* Формирование музыканта-исполнителя-пианиста / Г.П. Прокофьев. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1956.
10. *Рубинштейн С.Л.* Проблемы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. – М.: Педагогика, 1976.
11. *Цыпин Г.М.* Обучение игре на фортепиано: Учеб. пособие / Г.М. Цыпин. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.

Резюме

Досліджено музично-виконавську майстерність як одну з педагогічних проблем, розкрито своєрідність художньої інтерпретації музичного виконавства, охарактеризовано процес формування виконавської майстерності.

Ключові слова: інтерпретація музики, художність, художня інтерпретація, музично-виконавська майстерність, фразування, звуковидобування.

Summary

Musically-performance trade as artistically-pedagogical problem

This article explores musical and performing skills as one of the pedagogical problems solved originality of artistic interpretations of musical performance, characterized the formation of mastery.

Key words: interpretation of music, artistry, artistic interpretation, musical mastery, phrasing, of sound.

Зміст випуску

Постоловський Р.М. Наукова діяльність як важливий чинник формування сучасного фахівця та становлення держави	3
Виткалов В.Г. Вітчизняна культура в сучасній науковій думці	5
Розділ І.	
Художня практика України в історичній ретроспективі	9
<i>Ластовецька-Соланська З.М.</i> Деякі аспекти взаємодії музики та літератури	9
<i>Сабадаш Ю.С.</i> Політика і художня культура як основа пробудження національної свідомості	13
<i>Тарчинська Ю.Г.</i> Творчість Ф.Шопена – еволюційний етап розвитку фортепіанного мистецтва	17
<i>Дедю О.</i> Культурно-мистецькі взаємини Юліуша Словацького та Фридерика Шопена	20
<i>Луценко Н.А.</i> Інтегративна творчість Івана Франка	24
<i>Гаврилів Г.</i> Мистецьке об'єднання як джерело передачі художнього досвіду	28
<i>Талах І.І.</i> Євангельські сюжети у творчості художника Миколи Ге	30
<i>Кречко Н.М.</i> Репертуарна політика та концертна практика провідних академічних хорових колективів України як фактор розвитку вітчизняної хорової культури 60-80-х рр.	36
<i>Тракало О.М.</i> Європейський джаз другої половини ХХ століття	41
<i>Лобан Т.</i> Мерс Кенінгем – видатний балетмейстер американського танцю модерн	45
<i>Петлій С.</i> Передумови виникнення психоделічної музики як складової масової культури	48
<i>Мельничук С.Ф.</i> Культурні контакти Великої Волині та Слобожанщини	52
<i>Сідлецька Т.І.</i> Особливості репертуару народно-оркестрових колективів на сучасному етапі	56
<i>Виткалов С.В.</i> Сучасна театральна Рівненщина: вектори творчості	60
<i>Романюк А.М.</i> Розвиток бандурного мистецтва на Дубенщині	63
<i>Сахарчук Р.В.</i> Концертні транскрипції народної музики: «Жайворонок» Г. Дініку	67
<i>Місанчук І.</i> Естрадне вокальне мистецтво Волині (1991-2011): напрями розвитку та постаті	70
<i>Дударець В.М.</i> Культурно-видовищні установи та принципи їх організації і формування в дизайні	73
<i>Кушнар'єв В.В.</i> Використання засобів масової інформації для реклами культурного туризму: проблеми взаємостосунків	76
<i>Нікольченко Ю.М.</i> Давид Ігорович і початок політичної дезінтеграції та князівських міжусобиць у Київській Русі наприкінці XI – початку XII століть	81
Розділ ІІ.	
Теоретико-методологічні основи збереження народних традицій	89
<i>Мельничук С.Ф.</i> Харківська цимбальна школа як культурний феномен	89
<i>Ціхоцька Т.В.</i> Українська весняна музична обрядовість: історія виникнення та жанрова характеристика	92
<i>Сташук О.А.</i> Декоративно-прикладне мистецтво Рівненщини у творчих постатях: Василь Познік	95
<i>Ясковець О.В.</i> Традиції українського писанкарства: етнорегіональна специфіка (за матеріалами Корецького району Рівненщини)	99
<i>Ланчук О.О.</i> Соломоплетіння як вид декоративно-прикладного мистецтва	102
<i>Поліщук О., Богдан З.</i> Виховний потенціал музичних творів з тематикою фольклорного походження	106
<i>Яковська С., Шуль Г.</i> Українська народна пісня та романс як засоби національного музичного виховання	109

<i>Сокоп Т.М.</i> Дерманська Свято-Троїцька жіноча обитель – відродження духовного осередку Волині	112
---	-----

Розділ III.

Освіта і виховання як основа розвитку культури XXI століття	117
--	------------

<i>Радковська Л.М.</i> Духовне виховання молоді як складова освітньо-культурного процесу	117
--	-----

<i>Крижановська Т.І.</i> Активізація навчальної діяльності майбутніх вчителів музики у процесі вивчення творчості М.Лисенка	120
--	-----

<i>Буцяк В.І., Турко Н.Є.</i> Деякі аспекти підготовки студентів до позакласної роботи з дисципліни «Основний музичний інструмент»	123
---	-----

<i>Жабчик О.М.</i> Музично-виконавська майстерність як художньо-педагогічна проблема	126
--	-----

<i>Тарчинська Ю.Г.</i> Стилевідповідне інтонування як основа інструментального навчання	131
---	-----

<i>Мельничук Л.В., Хватаєва І.В.</i> Особливості вокального інтонування і основні етапи роботи над ним на заняттях з фортепіано	135
--	-----

<i>Андрущак Б., Смокович Т.</i> Формування виконавського стилю в контексті фортепіанної підготовки вчителя музики	138
--	-----

<i>Степанець Л.І.</i> Дитячий аматорський театр як інститут соціалізації творчої особистості	142
--	-----

<i>Хролець О.І.</i> Особливості становлення елементів дитячої субкультури у молодшому шкільному віці	147
---	-----

<i>Панасюк Р.П.</i> Музично-ритмічне виховання в початкових класах (на прикладі «Ритмічної гімнастики» Еміля Жак-Далькроза)	149
--	-----

Розділ IV.

Професійна педагогічна діяльність як культурний феномен	154
--	------------

<i>Скнар О.І.</i> Модернізація змісту, форм і методів виховання студентської молоді в контексті нової парадигми виховної роботи	154
--	-----

<i>Янжула О.В.</i> Теоретичні засади категорії «культурні цінності» в аспекті полікультурної освіти	158
--	-----

<i>Волошина Л.П.</i> Особливості музичного супроводу у різних аспектах уроку класичного танцю	162
--	-----

<i>Скоцький А.В.</i> Основні принципи та специфіка будови уроку джаз-модерн танцю	166
---	-----

<i>Вихованець А.А.</i> Ансамблева гра в духовому оркестрі	169
---	-----

<i>Лісовик Н.</i> Формування професійних умінь і навичок фортепіанної техніки	172
---	-----

<i>Науменко М.О.</i> Проблеми викладання диригування в умовах педагогічного навчального закладу	176
--	-----

<i>Дем'янюк О.І.</i> Технологія формування передумов вокально-інтонаційної культури студентів спеціалізації «Хорове диригування»	179
---	-----

<i>Добичина С.О., Конопльова С.Ю.</i> Шляхи розвитку професійної підготовки майбутніх працівників закладів культури і мистецтв у сучасних умовах	183
---	-----

<i>Чернюшок О.В.</i> Структурний аналіз композиції у методиці викладання образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва	186
---	-----

<i>Кучина Н.І.</i> Методика викладання дисципліни «Ділові комунікації» для студентів економічних спеціальностей ВНЗ	188
--	-----

<i>Жук В.М.</i> Використання фонду краєзнавчого музею як джерельної бази вивчення історії вітчизняної книги та бібліотечної справи студентами університету	193
---	-----

<i>Несін В.П.</i> Інформатизація сільських бібліотек: сучасний стан і перспективи розвитку	196
--	-----