

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.)Свідомство 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 788.033

Мельничук Л.В., Хватаєва І.В. – викл.
Дубенського коледжу культури і
мистецтв РДГУ

Особливості вокального інтонування і основні етапи роботи над ним на заняттях з фортепіано

Творчий процес музиканта-виконавця настільки індивідуальний, що з повним правом можна говорити про його неповторність, але аналіз цього процесу переконає в існуванні певних закономірностей, пов'язаних із загальними законами художньої творчості.

Метою статті є висвітлення основних етапів роботи, їх послідовність у досягненні співучого звуковидобування, так званого «вокального» інтонування на заняттях фортепіано, особливо на початкових етапах навчання.

Кожен музикант-виконавець, що серйозно ставиться до мистецтва, повинен прагнути регулювати і управляти творчим процесом, тому що характер і результати творчої діяльності виконавця взаємопов'язані. Успіх визначається глибоким розумінням (інтуїтивним і свідомим) сутності цього багатогранного процесу і ступенем проникнення в нього. Одним із найважливіших умов для досягнення успіху у фортепіанному виконавстві є володіння мистецтвом вокального інтонування, оскільки тільки виразна, співуча гра здатна знайти справжній відгук у душі слухача.

Для вироблення навичок співучого виконання на фортепіано необхідно зрозуміти: вся справа не тільки в тому, що в співі треба зв'язати звуки, а в тому, як «сполучати» рух звуку з м'язовими відчуттями, що повинні утворитися в процесі, а не задаватися ззовні. Природне, невимушене моделювання піаністичних ігрових рухів є істотною додатковою перевагою цього методу.

Пошуками методів вокального інтонування займалися К.Ігумнов, А.Гольденвейзер, Г.Нейгауз, Г.Курковський, В.Софроніцький, С.Фейнберг, А.Рубінштейн, В.Пухальський.

Значні сучасні досягнення у галузі теорії та практики викладання призводять до створення нових, перспективних авторських методик, в яких систематизовано й узагальнено індивідуальний досвід майстра, переосмислені традиційні принципи. Однак, аналіз питання співучого виконання на фортепіано засвідчив відсутність цілеспрямованих досліджень, хоча окремі аспекти цієї проблеми побічно порушені у багатьох працях. У зв'язку з цим розкривається невідповідність між високими вимогами, висунутими до піаніста щодо співучого виконання на фортепіано і недостатнім методологічним забезпеченням педагогічного процесу.

Протягом всієї історії розвитку фортепіанного виконавства та педагогіки проблема досягнення співучого звуковидобування, так званого «вокального» інтонування на фортепіано, зберігала свою значимість і актуальність. Вершиною у розвитку фортепіанної педагогіки стало створення російської піаністичної школи. Висунувши на перший план вимогу глибокого розуміння творчого задуму композитора, основоположники цієї школи підняли мистецтво фортепіанної гри на новий щабель, де панували щирість, життєва правдивість, поезія, душевність, краса, фантазія, спів.

На шляху до досягнення фортепіанного «співу» необхідно піклуватися про максимальну природність рухів, розвивати зручність, легкість і гнучкість рук, а головне – красу звуку. Рука повинна під час роботи відчувати фізичне задоволення, так само як слух повинен відчувати естетичну насолоду. Під час виникнення різних перешкод – психологічних, слухових, фізичних, важливо керуватися принципом, засвідченим у відомому вислові К.Станіславського: «Зробити важке – звичним, звичне – легким, легке – прекрасним». Отже, пластика рухів створюється і впливає з пластики звукового потоку.

Розглянемо детальніше цей процес, щоб знайти пояснення тому, як звуковий потік оптимально організовує пластику руху. Можна з упевненістю стверджувати, що ідеалом в організації рухів є досягнення їх мінімуму. А оскільки єдина звукова лінія створюється завдяки витіканню звуку з попереднього (навіть у стрибках), то це і є той мінімум відстані, який проходить рука. Розуміння єдиного звукового потоку повинно краще забезпечувати економію рухів, тим самим створювати основу для раціональної техніки, отже, прискорювати процес розучування твору, максимально наближаючи його до кінцевої мети. Мета вправ – інтуїтивне вирівнювання цієї лінії і одночасне фізичне вивільнення від зайвого напруження. Цей прийом вдосконалює звучання і відточує рух. Він

виявляється корисним у відтворенні не лише кантилені, а й технічних пасажів; в акордах, оскільки організація рухів в будь-якому вигляді повинна спиратися на ту ж безперервність, пластичність, доцільність і економію рухів. «Лінія в музиці повинна залишатися цілісною, незалежно від легато і стакато, від більшої або меншої тривалості нот, ритмічного малюнку – лінія повинна залишатися непорушною» [2; 17]

До певних знахідок у звуковидобуванні на фортепіано ми прийшли внаслідок тривалого досвіду роботи концертмейстером у класі постановки голосу. Не випадковий той факт, що чи не через всю педагогічну і методичну літературу проходить думка про важливість досвіду слухання майстерних співаків для правильного і тонкого інтонування на фортепіано. Саме у вокальній музиці, а також майстерному виконанні на духових, струнних інструментах з успіхом втілюється принцип звуковедення, природно впливає з природи звуку, як явища, здатного до пластичного перетворення під впливом певних зусиль.

Максимальна виразність звуку в процесі виконання створюється не тільки завдяки інтонації, співзвучною з мовною, її спрямованістю до «інтонаційних точок» і їх виділенням, а й шляхом досягнення єдиної звукової лінії, коли кожен одиничний звук неначе «витагується» з попереднього і утворює єдиний «звуковий потік», на цілісність і непорушність якого не впливає звуковисотна і ритмічна характеристика. Цей прийом майстерно виконується вокалістами і виконавцями на інструментах із протяжним звуком, але майже невідомий піаністам через специфіку фортепіано, як «молоточкового» інструменту. Педагогічний аналіз зазначеної проблеми підтверджує, що він властивий лише обраним піаністам, як результат виконавського досвіду і музичної інтуїції.

Г.Нейгауз стверджував, що суттю «глибокого розуміння мистецтва співу», «горизонтального мислення», є злиття звуків у єдиний звуковий потік. Основа горизонтального мислення створюється розумінням руху єдиного звукового потоку не тільки від початку фрази до кінця, а й «сфокусованість» його напрямку в цілому в усьому творі. І тоді всі ланки виявляються у взаємозв'язку, впливають один з іншого. Звуковий потік створює плинність, широту дихання для фразування, які так характерні для вокального інтонування.

Досвід роботи засвідчує, що в процесі фортепіанного виконання часто спостерігається явна невідповідність слухового легато (сприймається як злиття звуків) – пальцевому (як поєднання звуків), що створює труднощі для ведення звуку і призводить до затискання і непотрібної напруги. Саме досягнення повної відповідності піаністичних рухів звуковому потоку забезпечує свободу у виконавському процесі.

Таким чином, причина складності здійснення пальцевого легато на фортепіано – в недооцінці внутрішньої слухової роботи з досягнення руху пластичної звукової лінії, оскільки правильний рух можна знайти тільки після того, як поєднання видобутих звуків зливаються і утворюють єдину звукову лінію. Це твердження вагоме для фортепіанної методики, що й підтверджує думка Е.Курта: «Чіпляючись за нотний запис, легко можна втратити відчуття безперервності і сприймати лише розрізнену послідовність нотних знаків. Зовнішній вигляд нот, що означають окремі тони, затемнює в нашій свідомості істинну сутність мелодійного потоку» [4; 23].

Головним методичним принципом має стати необхідність чути процес зародження, життя і згасання звуку. Кожен наступний звук начебто виливається з попереднього, бере естафету і несе її далі до кінця фрази. Цей принцип утворення єдиного звукового потоку, незалежно від інтервалів і тривалостей, перейнятий у вокалістів. Звучання позбавляється незграбності, рухи самі собою стають пластичними, вільними і, головне, точними.

Досвід роботи у цьому напрямі переконує, що ключ до розуміння процесу художньо-виразного виконання на фортепіано знаходиться у розумінні процесуальної сутності музики як мистецтва і загальних закономірностей співу. Таким чином, керуючись принципом звукового потоку, можна мінімальними зусиллями досягти максимальних результатів у пластиці звуковедення та організації ігрових рухів. Закономірно, що цей спосіб або прийом допомагає ясніше усвідомити суть тих цінних вказівок, які нерідко зустрічаються у методичній літературі щодо організації рухів: від порад Ф.Шопена, а ще раніше Л.В. Бетховена і К.Черні, грати легато ковзаючими рухами; Г.Нейгауза, який писав, що при туше легато беруть участь одночасно два пальці – попередній не піднімається до тих пір, поки наступний не опуститься.

Оволодівши співучою фразою, піаніст зможе тепер надати їй забарвлення, тембру, характеру, інтонації, подібно так, як художник створює свою картину. Переваги трактування фортепіанного

звуку, як процесуального, очевидні – активізується слух, відразу налагоджуються спрямованість руху (оскільки виконавець змушений підхоплювати і вести звуковий потік). Рухи точно відповідають звуковому поданню. Повністю виключається автоматичне звуковидобування – слабе місце багатьох піаністів-початківців. Це той бажаний синтез звучання і свободи, на якому можна будувати наступну роботу. Таким чином, вже на початковому етапі розучування твору має проводитись серйозна настанова про ясність слухового уявлення піаніста і його відповідності фізичним відчуттям. Наступні етапи роботи, проведені на цій основі, дають ні з чим незрівнянну радість творчості. Оптимізація процесу роботи над музичним твором дозволяє виробити навички вивчення необхідних виконавцю звуків заданого тембру, якості, забарвлення, характеру вже на початковому етапі навчання. Така майстерність була прерогативою досвідчених музикантів, які прийшли до справжнього володіння інструментом завдяки багаторічним зусиллям.

«Методика натаскування» – несприятливе середовище для розвитку музиканта. «Піаніста ведуть за руку до закінчення навчання і він зникає не шукати, а повторювати показане викладачем» [3; 7]. Викладач повинен не пропонувати студенту готові рухи, а допомагати йому знайти свої власні, обумовлені його слуховими уявленнями, розвивати не лише музичне, але й піаністичне мислення. Важливо зрозуміти, що м'язові рухи для кожного виконавця глибоко індивідуальні, і не можна їх підказувати. Необхідний власний пошук студента – навчити чути, виховати вокальне «вуха», виробити в нього інтонаційно і тембрально – тонкий слух – незмінне кредо методики фортепіанної педагогіки. Важливо трактувати фортепіано не як молоточковий інструмент, а як інструмент із протяжним звуком, і тоді він зазвучить як оркестр.

Пропонуємо основні етапи роботи проводити у такій послідовності:

1). Уявне злиття поодиноких звуків у звуковий потік у фразі і осмислення руху звуку від початку до кінця фрази. Ця внутрішня слухова робота забезпечує ясність слухового уявлення.

2). Стежити за максимальною зручністю під час занурення пальця в клавішу, участю долонних м'язів, свободою рук, кисті, зап'ястя, ліктя, корпусу, звільнення м'язів руки після взяття кожного звуку або акорду. Ця робота дає відчуття опори кожного звуку і почуття задоволення від свободи піаністичного апарату.

3). Повільне налагодження слухових і рухових зв'язків між поодинокими звуками або акордами і, об'єднання цих зв'язків максимально зручними рухами, перетворення під час виконання з кожним разом у більш швидкому темпі у цілісний і безперервний звуковий потік фрази. Іншими словами, знаходження власних пластичних рухів (м'язових відчуттів), виходячи з рухів звуку – реалізація внутрішньої слухової роботи на інструменті.

4). Визначення вузлових моментів інтонації, ритмо-інтонаційне озвучування звукового потоку фрази на інструменті, забезпечення відповідності м'язових відчуттів руху звуку. При цьому для досягнення цілісності співучості фрази на широкому диханні використовуються рухові «узагальнення».

У процесі навчання співучого виконання всі вищезазначені етапи будуть проводитися не відразу, а поступово. Цілісність виконання, що забезпечує цей підхід, допоможе студенту охопити весь твір. Сконцентрувавши всю увагу на звуковому потоці, викладач вже у момент розбору формує контури музичного фразування. Використання методу звукового потоку на практиці засвідчує, що вноситься осмисленість і цілеспрямованість у процес розучування, скорочується час і підвищується зацікавленість. Це одна з важливих сторін. Паралельно може виконуватись не менш важливе завдання у вихованні виконавця – тривалість концентрації уваги і безперервність мислення.

Таким чином, відхід від домінуючого в педагогіці узагальнено-абстрактного підходу до співучого виконання на фортепіано, послідовне виконання принципу виразності у виконанні чітко відповідає суті музичного мистецтва, що відображає емоційний світ виконавця, і в свою чергу, веде до звільнення від «надмірного тягаря фізичних зусиль». Виховання «вокальності» слуху піаніста-початківця – довготривалий процес, що спрямовує розвиток музичної думки, диференціює звуковий потік, розкладає його на мікрочастинки – звуки, збираючи їх у єдине звукове ціле, створює осмислене звукове ціле і забезпечує правильність його розуміння.

Джерельні приписи

1. *Кірнарська Д.* Музичні здібності / Д.Кірнарська // Таланти ХХІ століття. – К., 2001.
2. *Кудряшов А.* Теория музыкального содержания / А.Кудряшов. – СПб.-М., 2006.

3. **Курковський Г.** Питання фортепіанного виконавства / Г.Курковський. – К.: Музична Україна, 1983. – 138 с.
4. **Нейгауз Г.** Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г.Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.
5. **Перельман Н.** В классе рояля / Н.Перельман. – Л.: Музыка, 1981.
6. **Теплов Б.** Избранные произв. / Б.Теплов. – М., 1985.

Резюме

Розглядаються питання використання «вокального» інтонування у процесі вироблення навичок співучого виконання на заняттях фортепіано.

Ключові слова: вокальне інтонування, слухове легато, звуковидобування, інтонаційні точки, звукове подання.

Summary

Features of vocal intonation and basic stages of prosecution are of him on engaging

Article demonstrates the relevance of problems in achieving the singing of sound, the so-called «vocal» intonation of the piano lessons, particularly in the early stages of the student-instrumentalist, as expressive, singing game is one of the main qualities of the artist.

Key words: vocal intonation, auditory legato, of sound, intonation point audio presentation.

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 Ігоревич і початок політичної дезінтеграції та князівських міжусобиць у Київській Русі наприкінці ХІ – початку ХІІ 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>Сокомот 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» Емілі 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
--	-----