РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ

ОНОВЛЕННЯ ЗМІСТУ, ФОРМ ТА МЕТОДІВ НАВЧАННЯ І ВИХОВАННЯ В ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ

Збірник наукових праць

Наукові записки
Рівненського державного гуманітарного університету

Випуск 22

Заснований в 1996 році

Рівне – 2002

ББК 74.20
О - 59
УДК: 37: 371: 372: 373: 378
Оновлення змісту, форм та методів навчання і виховання в закладах освіти: Збірник наукових праць.
Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Випуск 22. — Рівне: РДГУ, 2002. — 207 с.

Збірник наукових праць містить статті з актуальних проблем теорії педагогіки, дидактики, методики навчання, виховання, розвитку, трудової та графічної підготовки і профорієнтації дітей та учнівської молоді в закладах освіти.

Опубліковані матеріали можуть бути корисними для науковців, практичних психологів, учителів, викладачів та студентів педагогічних університетів, інститутів та коледжів.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Головний редактор доктор педагогічних наук, професор, дійсний член АПСН
Мітюров Борис Никифорович (Рівненський державний гуманітарний університет);

доктор психологічних наук, професор, член-кореспондент АПН України **Бех Іван Дмитрович**
(Інститут проблем виховання АПН України);

доктор педагогічних наук, професор **Будний Богдан Євгенович**
(Тернопільський державний педагогічний університет ім. Володимира Гнатюка);

кандидат педагогічних наук, професор **Воробйов Анатолій Миколайович**
(заступник головного редактора, Рівненський державний гуманітарний університет);

доктор педагогічних наук, професор, дійсний член АНВШ України **Дем'янчук Анатолій Степанович**
(Рівненський економіко-гуманітарний інститут);

доктор педагогічних наук, професор **Коваль Ганна Петрівна**
(Рівненський державний гуманітарний університет);

доктор педагогічних наук, професор **Лисенко Неля Василівна**
(Прикарпатський педагогічний університет ім. В.Стефаника);

доктор педагогічних наук, професор **Лісова Світлана Валеріївна**
(Рівненський державний гуманітарний університет);

доктор педагогічних наук, професор **Павлютенков Євген Михайлович**
(Запорізький обласний інститут удосконалення вчителів)

доктор психологічних наук, професор **Пасічник Ігор Демидович**
(Університет "Острозька Академія");
кандидат педагогічних наук, професор **Поніманська Тамара Іллівна**
(Рівненський державний гуманітарний університет)

доктор психологічних наук, професор **Савчин Мирослав Васильович**
(Дрогобицький державний педагогічний інститут ім. Івана Франка);

доктор психологічних наук, професор, дійсний член МАПН **Сергєєв Олександр Васильович**
(Запорізький державний університет)

доктор педагогічних наук, професор **Сметанський Микола Іванович**
(Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського);

доктор педагогічних наук, професор **Терещук Григорій Васильович**
(Тернопільський державний педагогічний університет ім. Володимира Гнатюка);

кандидат педагогічних наук, професор, член-кореспондент АПСН **Тищук Віталій Іванович**
(Рівненський державний гуманітарний університет);

кандидат педагогічних наук, професор **Янцур Микола Сергійович**
(заступник головного редактора, відповідальний секретар, Рівненський державний гуманітарний університет).

Затверджено Вченою Радою Рівненського державного гуманітарного університету
(протокол № 2 від 27.09.2002 р.).

Збірник затверджений ВАК України як наукове фахове видання, в якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукового ступеня доктора і кандидата наук з педагогіки (постанова Президії ВАК України №1-05/7 від 9.06.1999 р. та додаток до постанови ВАК України від 11.10. 2000 р. № 1 – 03/8).

За достовірність фактів, дат, назв і т. п. відповідають автори статей. Думки авторів можуть не збігатися з позицією редколегії. Рукописи рецензуються і не повертаються.

Адреса редакції: *33028 м. Рівне, вул. Остафова, 31.*
Рівненський державний гуманітарний університет
ISBN 966 — 7281 — 07 — 3. © Рівненський державний гуманітарний університет, 2002

УДК: 371. 68 (436): 786. 2
Т. М. ЯРМАК

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ В.А. МОЦАРТА

Музика Моцарта в глибині своїй багатогранна. І якщо на перший погляд вона здається простою та нескладною, то кожному професійному музиканту відомо, як важко відтворити гармонію між її змістом та формою. Виконання цієї музики – воістину пробний камінь гарного смаку. Для виконання творів Моцарта, як і для виконання творів Баха, Бетховена, Ліста, Шопена вимагається знання стилю: індивідуального стилю композитора та стилю епохи.

Творчість Моцарта володіє такою незрівнянною оригінальною цілісністю, такою досконалою гармонією між змістом та формою, що запровадження чужих елементів, навіть по природі своїй геніальних, порушило б гармонію, ту гармонію, яка возвеличує його музику над рівнем людського. Тільки у винятково рідких випадках удавалось з максимальною точністю відтворити звучність, характерну для епохи, коли вперше виконувались твори Моцарта. Але, якщо навіть виявлялось можливим створити акустичні умови – скажімо використання старовинного інструменту в залі стилю рококо, – то цим ще не досягалася історично вірна передача. Для цього і естетичні масштаби і суспільні відносини повинні були б бути такими ж, як і тоді. Але естетика і світогляд музикантів і публіки – не говорячи вже про структуру суспільства часів Моцарта – з XVIII століття, як відомо, значно змінились.

Звичайно, музикою займаються не тому, що цікавляться історією, а, перш за все, тому, що радіють самій грі, самим звукам, а тоді захоплюються твором мистецтва. З іншого боку, ми не можемо відтворити дух музики минулих століть, якщо не почуємо цю музику такою, якою вона звучала у її творців, якщо не намагаємось передати її, по можливості, у тому ж стилі і тими ж засобами, які існували при її появі.

Для того, щоб скласти собі ясну уяву про звучність інструментів у часи Моцарта, будь-який зацікавлений музикант повинен згадувати про зміни, які сталися з цими інструментами на протязі двох останніх століть. Звучність змінилася у багатьох відношеннях: з'явилося прагнення до більшої сили звука, до більшого діапазону. Причина звичної тепер більш голоснішої гри заключається у тому, що концерти у приватних будинках стають рідкісним явищем, тоді як присутність двох-трьох тисяч слухачів на сольних чи камерних концертах не виключне явище. Основна причина, яка викликала такі явища, як великий звуковий діапазон сучасних інструментів і більшу звучність сьогоднішньої гри на них, криється звичайно, у розвитку самої музики. Вже звуковий ідеал Бетховена різко відрізняється від ідеалу Моцарта і головним чином впливом Бетховена слід пояснити прагнення конструкторів фортепіано зробити звук інструменту не тільки більш наповненим, більш округлим, але, перш за все, і більш дужчим.

Підсилення звучності, проте завжди пов'язане зі зміною її характеру. Людський слух здатен вважати дуже світлі, багаті обертонами звуки прекрасними лише при умові їх невеликої сили. При "f" такі звуки сприймаються як різкі й пронизливі, а при "ff" вони виявляються майже незносні. Тому й недивно, що бетховенське фортепіано, а у ще більшій мірі фортепіано XIX та XX століть, володіли у порівнянні з фортепіано Моцарта, не тільки більш повним та голосним, але й більш темним і більш глухим звуком.

У порівнянні із сучасним роялем, багата обертонами звучність моцартівського фортепіано здається надзвичайно витонченою і прозорою, чіткою і "сріблястою". Ось чому сьогодні так важливо привернути увагу – словом та показом – до чародійства з чародійств, до того, що звучність буває не тільки тихою і гучною, але може володіти характером і різноманітними барвистими відтінками: бути світлою і темною, густою та прозорою, важкою і легкою, м'якою і різкою, лагідною і суворою, тьмяною і сріблястою, вологою і сухою, об'ємною і плоскою, чорно-білою та різнобарвною.

Для домоцартівського часу характерна дещо об'єктивна звучність. "Голосно" і "тихо" – це ступені віддаленості у просторі, близькість та далечінь. В музиці ж Моцарта і сама звучність і її градації повністю одухотворені. Це не означає, що моцартівська звучність зовсім не передає просторової глибини. Але при співставленні з музикою барокко, уява про місце людини у цій світовій далечині змінилася. Своєю пластичністю звучність повинна тепер відтворювати людську душевність, людську могутність і гуманний початок. [2, 151]

Звучність не стала у Моцарта суттєво голоснішою, ніж у його попередників, але вона стала гнучкішою й витонченішою. У порівнянні із звучністю Генделя, який жив до нього, і Бетховена, який жив після нього, звучність Моцарта більш легка. Але вона зовсім не легковажна, а спроби виконати поверховим, найніжнішим, найграціознішим і ледь чутним звуком музику Моцарта до добра не приводять. Для моцартівської звучності зовсім не характерна невагомість, в ній – сила, навіть у

речитативах. Моцартівські акценти зовсім позбавлені природної важкості. Але ця важкість не обтяжує, як нерідко трапляється у більш пізні часи.

Звучність у творах Моцарта завжди повинна бути благородною, аристократичною. Моцарту притаманні і солодкі захоплення звуками і темні глибини почуття; різноманітність його настроїв не полічити. Але і в моменти найвищої напруги звучність його залишається прозорою та прекрасною.

Які ж характерні риси моцартівського метроритму і темпоритму?

1. Розподіл музики Моцарта на дрібні метроритмічні долі убиває її незалежно, навіть, від того різко чи не різко вона роздрібнена. Сам факт такої роздрібненості порушує її ритмічний порядок і її природну течію.

2. Тактова пульсація – не тільки каркас, який організовує і цементує музику: вона разом з тим несе у собі ту чи іншу емоційну виразність, яка визначається і частотою, і властивостями цієї музики.

3. Темп зумовлює, звичайно, абсолютну тривалість окремих звуків та звукових послідовностей. Але ніколи не слід забувати, що темп – не тільки швидкість, але і характер руху.

У часи Моцарта все це було чимось само собою зрозумілим (у всякому випадку, у практиці хороших музикантів), але на протязі ряду десятиліть, які пройшли з тих пір, багато метроритмічних та темпових традицій тих часів були втрачені. І сучасному виконавцю, що намагається передати глибину і чарівність моцартівської музики, доводиться відкинути деякі теперішні шкільні догми і дечому навчатись заново.

Темп – не тільки кількісна, але і якісна категорія і однакова швидкість руху в різних обставинах сприймається і переживається по-різному. Твір, який двічі зіграний з однаковою швидкістю, але в одному випадку важкою, громіздкою звучністю, а в іншому – легкою, видається виконаним у різних темпах. В музиці Моцарта – витонченій і пластичній – особливо нестерпна стандартна пульсація по восьмим, яка повинна штучно підштовхувати течію.

Багато виконавців, педагогів та музикознавців вважають допустимим роздрібнення на окремі ритмічні одиниці музики Моцарта і особливо його **Largo Adagio *i* Andante.** *Такого роду підхід назавжди позбавляє його музику можливості природно дихати і пластично рухатись. Твір Моцарта у такій інтерпретації в'яне.*

В епоху Моцарта "вести такт", як любили говорити в ті часи, зовсім не означало відбивати такт чи тактувати. Під "тактуванням", "тактовим рухом", і під "грою у такт" розумілось тоді виконавське володіння тонкощами метроритму, тими тонкощами, які визначались чуйним переживанням ієрархії часових одиниць руху. А якщо так, то звичайно ж "тактоведення" надає мелодії виразності, або користуючись виразом В.А. Моцарта "створює мелодію" і, звичайно ж, якщо такий зміст вкладається в слово "такт", то він, дійсно, є "душею музики". [2, 165]

В.А. Моцарт не залишив нам ні обчислень биття пульсу, ні цифрових показників метроному. Тому за довідками про темпи Моцарта ми змушені звертатися до малочислених даних, які зустрічаються, наприклад, у його листах. У них він то жаліється на дуже швидкий темп, то застерігає від дуже повільного. Абсолютного і єдиного вірного темпу, звичайно ж, не існує. У кожного музиканта завжди лишається індивідуальна свобода, і її не слід недооцінювати: в деякій мірі зміна темпу може бути допустима. Тут необхідний і довгий досвід і справжнє відчуття стилю.

Моцарт протестує тоді, коли ясність і ритмічна чіткість страждають через дуже швидкий темп. Сам він знаходив за потрібне виконувати частини творів, зазначених **Allegro,** *у помірному темпі. У наш час їх часто грають дуже швидко. Що стосується частини* **Andante *i* Adagio***, то вказівки Моцарта і повідомлення його сучасників приводять до висновку, що Моцарт уявляв їх собі у рухливому темпі. Для Моцарта та його епохи* **Andante** *не є повільним темпом. Таким воно стало тільки у XIX столітті. В уяві Моцарта воно було досить рухливим, повністю зберігшим своє початкове значення слова "крокуючим". [2, 195]*

Отже, задумуючись над таким важливим питанням, як вибір темпу, необхідно завжди пам'ятати наступне: враження, що характер руху в'ялий, створюється нерідко тому, що звучність дуже густа; чим вона прозоріша, тим рух видається більш швидким. Саме при виконанні творів Моцарта розуміння цього має вирішальне значення.

Помітні зрушення темпу у Моцарта у межах однієї частини не потрібні та шкідливі. Але зустрічаються місця ("місця швів"), в яких допускається деяка свобода виконання, місця, де навіть найритмічніші музиканти непомітно збільшують темп чи ледь-ледь його стримують. Такі витончені зрушення темпу називають "агогікою". У використання агогіки виявляється різниця між ритмічним музикантом і неритмічним. Ритмічний інтерпретатор використовує зрушення темпу лише там, де вони відповідають змісту музики; неритмічний виконавець – всюди. Хороший музикант майже ніколи не буде змінювати темп в межах однієї теми чи музичного відрізка; найбільше, що він зробить, – це використає **Rubato***. Вірне* **Rubato** *– одна з найважчих виконавських проблем, яку доводиться вирішувати інтерпретатору творів Моцарта. Основна ознака вірного* **Rubato** *заключається у тому, що*

темп супроводу залишається незмінним, не зазнаючи впливів незначних прискорень чи сповільнень у мелодії.

Tempo Rubato *не є винаходом Шопена, як тепер часто вважають. Він виник у практиці співу і використовується головним чином у місцях аріозного та декламаційного характеру.*

Мистецтво гри **Rubato** *тепер майже втрачене. Значна частина вини падає на методику теперішнього викладання гри на фортепіано, яка зовсім не вимагає розвитку незалежності рук. Тепер вже з самого початку навчання звертають увагу лише на те, щоб руки вдаряли клавіші разом з ідеальною точністю, а не на те, щоб вони вміли грати незалежно одна від одної. Між тим, для вірної гри* **Rubato** *у Моцарта це нагально необхідно. [2, 46].*

Не менш важливою проблемою інтерпретації творів Моцарта є артикуляція. Нажаль артикуляційні позначення Моцарта найбільше постраждали від свавілля редакторів і не тільки у старому академічному виданні Брейткопфа та Гертеля, але ще у більшій мірі в інструктивних виданнях, які виходили в світ у XIX та на початку XX століття. [3, 225]

Але якщо все багатство витонченої артикуляції Моцарта розумно та яскраво відтворити, то це надасть виконанню ту іскристість, вишуканий блиск та різнобарвну гру світла, які притаманні відшліфованому кришталю. Якщо ж позбавити твори Моцарта характерної йому артикуляції, чи затушувати її, музика втратить красу та легкість, а інтерпретація видасться тьмяною та блідою, подібною до імітації кришталю.

Виконавці нерідко змішують поняття "артикуляція" та "фразування". Це виникло в результаті введення у нотний текст фразувальних ліг: такі ліги з'явилися у XIX столітті і Моцарту зовсім не були відомі. Ліги ж Моцарта мають подвійне значення. По-перше, вони вказують на **Legato**, *яке відноситься до відносно довгої мелодичної лінії. Моцарт, спираючись на старі традиції, записував такого роду ліги лише потактово. По-друге, вони означають, що два чи три, а можливо й чотири звука треба об'єднати, причому останню ноту зіграти коротко, відокремлюючи її від наступної. Подібні ліги дуже часто стоять над нотами дрібної довжини і називаються "артикуляційними лігами".*

Таким чином, у Моцарта легатна ліга, на відміну від артикуляційної, не вимагає відокремлення від наступної за нею ноти. Ті музиканти, які вважають, що саме моцартівські пасажі завжди вимагають легатної гри, глибоко помиляються. Щоправда, мелодичні лінії Моцарт часто пропонує грати **Legato,** *що стосується віртуозних пасажів, то він майже завжди хотів, щоб їх грали* **non legato**, *або* **staccato**. *[2, 271]*

В місцях, де нема пасажів, Моцарт часто притримувався строгого стилю: у русі вгору грати зв'язно, у стрибкоподібному – роздільно. Вивчення артикуляційних позначень, які поставлені композитором у нотному тексті, до деякої міри здатне допомогти виконавцю оволодіти мистецтвом вимови музики того чи іншого стилю, в даному випадку – музики Моцарта. Але деякі моцартівські артикуляційні вказівки не так просто зрозуміти і вимовити, як видається з першого погляду. Особливо це відноситься до позначок **staccato.** *Моцарт використовував для позначення* **staccato** *два різних знака, а саме – крапку та рисочку, яка у сучасних виданнях забражається як клинок –* ***v****. З цього питання виникла гостра дискусія. Моцарт не бачив ніякої різниці між рисочками та клинками.*

Крапка, як і в сучасній музичній практиці означає у Моцарта більш м'яке "округлене" **staccato**, *а рисочка, навпаки, більш різке, "гостре". Крім того, Моцарт використовував рисочку (чи клинок), як знак акценту. Навіть над нотами самої великої довжини, які ніяк не можна було грати* **staccato** *у звичайному розумінні слова, Моцарт писав рисочки. Для позначення зовсім м'якого* **staccato** – **non legato** *– він користувався сполученням крапок та ліг.* **Staccato** *у Моцарта вимагає виключно багатої шкали виразових відтінків. Необхідно враховувати довжину, силу та тембр звуку. Володіння мистецтвом звукодобуття та художня проникливість є важливими моментами. Одна із найчастіших помилок при виконанні творів Моцарта заключається у тому, що у співучих частинах беруть дуже коротке* **staccato.** **Legato** *не є у Моцарта домінуючим видом звукодобуття, у більшій мірі –* **non legato** *і частіше* **staccato**. *Про це, перш за все, свідчать артикуляційні вказівки у творах Моцарта. Більше того, це підтверджують його сучасники. Так Бетховен сказав про фортепіанну гру Моцарта: "Витончена, але роздрібнена гра, ніякого* **legato***". [6, 151]*

Отже, артикуляція у творах Моцарта завжди повинна бути органічною і ніколи не здаватися перевантаженою. Про це слід постійно пам'ятати. Редакторам творів Моцарта не можна довіряти, і особливо у тих випадках, коли у кожному тексті стоїть багато ліг, в тому числі і довгих, або ж, коли виписане **legato**, *яке ніколи не може бути справжнім.*

Педагоги та виконавці, редактори та музикознавці по-різному відносяться і до виконання орнаментики Моцарта. В одних проявляється схематичний підхід, музиканти-догматики раз і назавжди засвоюють ряд елементарних "правил" прочитання орнаментики та ряд "заборон", свого роду "табу". Ці формальні "рецепти" та "заборони" використовуються у всіх без винятку випадках. Але, йдучи таким шляхом, не досягти виразної інтерпретації, як не досягти такої інтерпретації найточнішим та найвірнішим виконанням позначок динаміки, артикуляції та агогіки. І тут

вирішальним є те тонке "ледь-ледь", без якого мистецтво позбавляється природності, пластичності та життєвості.

Інколи має місце і полярно протилежне відношення до орнаментики: суб'єктивна свобода "Я так відчуваю цю музику і тому так граю ці прикраси". І сліпе наслідування "правилам" і повна, нічим не обмежена свобода – все це у більшості випадків є результатом незнання або "напівзнання". Та й не дивно, живі традиції читання прикрас були втрачені ще у першій половині XIX століття, а спеціальної літератури майже не було.

Що ж потрібно, як попередня умова, для того, щоб навчитися інтонаційному аналізу та артистичному проникненню у моцартівську орнаментику?

По-перше, необхідно зрозуміти яку грало роль в мелодиці Моцарта все те, що ми називаємо сьогодні то "орнаментикою", то "прикрасами", то "мелізмами", то "манерами".

По-друге, виконавець зобов'язаний знати у всіх тонкощах і варіантах ті принципи, звичаї та традиції виконання прикрас, які історично склалися та змінилися. Не слід боятися впасти в історизм, тому що такого роду історизм розширяє й розвиває музичне розуміння та музичне переживання виконавця.

По третє, йому слід з більшою серйозністю та з більшою увагою відноситися до моцартівського запису прикрас. Взагалі музикантам треба вміти розбиратися в інтонаційно-ритмічній сутності різних форм запису.

Для орнаментики Моцарта характерні: смак, благородство, щедрість, гнучкість, виразність, витонченість і одночасно наївність. Найчастіше зустрічаються у нього форшлаги, апподжатура, арпеджіо, группетто, пральтриллер та трелі. По відношенню до форшлага, часто буває важко вирішити питання про акцент. Форшлаги Моцарт записував у відповідності до їх довжини. Акцентовані форшлаги мають характер затримання. Повинні акцентуватися всі форшлаги, позначені восьмими нотами. Форшлаги шістнадцятими та тридцять другими нотами можуть бути як акцентовані так і неакцентовані. Навчатися відрізняти акцентований форшлаг від неакцентованого – досить важка задача.

Неакцентований форшлаг (буз акценту, коротко) слід грати в таких випадках:

а) коли наступна головна нота сама є затриманням;

б) коли над наступною за форшлагом головною нотою стоїть staccato;

в) завжди всі форшлаги знизу;

г) скрізь, де на головну ноту припадає ритмічний наголос, який акцентованим форшлагом був би послаблений, а неакцентованим, навпаки, ще більш посилений.

Створення правил, які б діяли у всіх випадках без винятку затруднене, і, до того ж, такі правила привели б до помилок. При вирішенні всіх цих питань багато залежить від характеру та темпу твору, тому що Моцарт покладався не тільки на манеру запису, прийняту у його час, але й на смак та досвід своїх інтерпретаторів. Питання про те, чи потрібно короткий неакцентований форшлаг брати за рахунок головної ноти вважається спірним і не може у всіх випадках вирішитися однаково. [2, 305] Питання довжини форшлагу являє собою більш просту проблему, ніж питання акцентування, і Моцарт частіше записував форшлаги у відповідності до їх реальної вартості. Зрозуміло, що форшлаги слід обов'язково зв'язувати з головною нотою, поряд з якою вони стоять, навіть і тоді, коли над ними спеціально не поставлена зв'язуюча ліга.

Особливою формою затримання, з якою повинен бути ознайомлений кожен освічений піаніст є вокальне затримання (апподжатура). Вокальні затримання, відповідно до традицій XIX століття, обов'язково слід інтерпретувати інакше, ніж вони записані у нотах. Нажаль більшість піаністів, вірних "букві", все грає так, "як написано".

Форма вокального затримання допомагає зрозуміти той факт, чому Моцарт у своїх фортепіанних творах дуже часто записував перед повторенням звуків форшлаги шістнадцятими там, де можна було б припустити форшлаги восьмими. Якби Моцарт записував форшлаги восьмими, багато піаністів, відповідно до практики того часу, грали б чверті.

У своїх пізніх творах Моцарт став повністю виписувати подібні форшлаги, щоб інтерпретатори не мали на увазі апподжатуру. Арпеджіо Моцарт записував поперечною рискою, а не хвилястою лінією, як прийнято тепер. Цей вид запису у всіх виданнях з повним правом замінений сучасним. [2, 319]

Найчастіше зустрічається у Моцарта группетто. Він нерідко записував його у вигляді форшлагів із декількох нот, а інколи навіть нотами великих довжин. Існують різні види группетто: группетто над нотою, після ноти з крапкою та між двома нотами. Группетто над нотою починається, відповідно старому правилу, із наступної більш високої ноти, складається, таким чином, із трьох звуків і грається на сильній долі такту. [7, 17]

Моцарт майже ніколи не вказував у группетто знаків альтерації. Але саме собою зрозуміло, що у мажорі нижній звук группетто завжди підвищується, коли воно стоїть над V ступенем і, у більшості випадків, коли воно вказано на VI.У мінорі підвищується нижній звук группетто, яке стоїть над I, а

часто і над IV та V ступенями. У швидкому темпі группетто над нотою складається з чотирьох рівних звуків. Нажаль, группетто часто грають як квінтоль, яка починається з головної ноти. Таке виконання стилістично невірно. Группетто між двома нотами завжди складається з чотирьох звуків і виконується як можна пізніше. Группетто, яке стоїть після ноти з крапкою, виконується перед крапкою, збільшуючи довжину цієї ноти. Це правило знаходимо у всій теоретичній літературі того часу. [2, 309]

Є. і П. Бабура Скода радять виконувати группетто як можна гнучкіше і виразніше. Пальці повинні реагувати блискавично.

Виконавці та педагоги по-різному відносяться і до інтерпретації трелі. Одні музиканти починають будь-яку трель з головної ноти, а інші – з допоміжної. Відповідно теорії XVIII століття, трель починалася з допоміжної ноти і записувалась без форшлагу. У сучасному запису трель записується з форшлагом. Якщо не торкатися теорії і вдуматись у самі твори Моцарта, то можна знайти у них багато місць, в яких треба обов'язково починати трель з головної ноти, а саме:

а) коли трелі передує сусідня, більш висока нота;

б) коли трелі передує три висхідні чи низхідні ноти;

в) коли трель стоїть над дисонансом;

г) коли трель – в басу. Якщо у цьому випадку починати трель з допоміжної ноти, то бас, як фундамент гармонії, втратить своє значення;

д) коли трелі передує нота тієї ж висоти, яка служить акцентованим затактом;

ж) у трельних послідовностях, як, наприклад у другій частині Концерту Es-dur;

з) нарешті, в деяких виключних випадках, які важко піддаються систематизації.

Багато такого роду прикладів дозволяють зробити наступний висновок: В.А. Моцарт віддавав перевагу трелі, яка починається з головної ноти. Це підтверджують і ті, дуже рідкісні випадки, коли Моцарт перед треллю ставить коротку ноту форшлагу.

На протязі багатьох років нам доводилось слухати видатних інтерпретаторів Моцарта, які починали трелі з головної ноти, і це до сих пір має сильний вплив на нас; а звичка, як відомо, володіє більшою силою переконання, ніж найпереконливіші аргументи.

Трелі Моцарта, як і усі прикраси слід виконувати як можна рухливіше та філігранніше. Тільки довгі трелі в **Andante** *і* **Adagio** *можна інколи, заради виразності, починати ледь спокійніше, а потім прискорити чи, перед кінцем, трохи заповільнити трель. Ці варіанти виконання можуть, проте, привести до афектації, і, тому треба бути дуже обережним, змінюючи швидкість трелі. Трель, зрозуміло, треба виконувати як можна ясніше і рівномірніше. У своїх рукописах Моцарт не робить різниці між треллю та пральтриллером. [2, 325]*

Пральтриллер у Моцарта часто треба починати, як і трелі, з головної ноти. На користь цього говорять ті обставини, що Моцарт у виключно виняткових випадках ставив перед пральтриллером дрібні форшлаги. Ітак, можливість універсального вирішення питань мелізматики виключена, хіба що знайдеться розповідь сучасників про те, як сам Моцарт грав прикраси.

Отже, вирішення поставлених у цій статті проблем досить складне і вимагає від виконавця не тільки знання історичних стилів у музиці, але й справжнього чуття. У підручниках, посібниках та виданнях творів Моцарта, призначених для широкої практики, звичайно є коротко викладені правила і таблиці, автори яких намагаються дати раз і назавжди встановлене вирішення цих задач. Проте такий підхід був би невірним. Нехай учень притримується цих спрощених правил, та відповідального художника вони не можуть і не повинні задовольнити.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М: Музыка, 1978.

2. Бадура-Скада Е и П. Интерпретация Моцарта. – М: Музыка, 1972.

6. Бах Ф.Э. Опыт правильного способа игры на клавире. М.Э. Т. 3. – М: Музыка, 1972.

7. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М: Музыка, 1982.

8. Рубинштейн А.Г. Письмо к Зенфу. – М: Музыка, 1964.

9. Штеглих Р. Моцарт. – М: Музыка, 1964.

10. Ярмак Т.Н. Интерпретация орнаментики в творчестве венских классиков: Методические рекомендации для студентов факультета культ.-просвет. Работы по ф-но / РГИК. – Ровно, 1987.

Одержано редакцією 05.09.2002.

УДК: 37. 036: 78 (477)

Н. Ф. ХИЛЮК

ЗМІСТ

Миколі Сергійовичу Янцур — 50 років ... *3*
Янцур М. С. Науково-теоретична підготовка спеціалістів з професійної орієнтації учнівської молоді і незайнятого населення ... 6
Сидоренко В.К., Яровий К.О. Функції моделювання у педагогічній діяльності ... 16
Войтко А.І. До питання професійного самовизначення підлітків в сучасних умовах ... 20
Дещенко О.М. Аналіз теоретичних основ мотивації школярів у їх професійному самовизначенні ... 23
Павелків О.М. Формування професійних інтересів старшокласників у процесі факультативних занять ... 27
Коломієць М.Б. Мотиваційно-ціннісні аспекти вибору професії вчителя трудового навчання ... 31
Давидович В.О. Методологія і методи дослідження соціально-професійного зростання молодих робітників-випускників ПТУ ... 34
Шутяк В.Г. Робота з пластмасами в початкових класах ... 38
Кирильчук Ю.В. Формування у старшокласників креслярсько–графічних навичок на заняттях з професійного навчання ... 41
Хоронжевський О.М. Теоретичні засади формування основ гігієнічної культури учнів в процесі трудової підготовки ... 43
Сиротенко Т.А., Погорєлова Т.Г. До питання визначення витрат часу на вивчення розділу „Рукоділля" ... 46
Щетина Н.П. Психологічні основи графічної діяльності у процесі читання та виконання креслень ... 49
Козяр М.М., Дєєв С.С., Янцур М.С. Дидактичні основи застосування нових інформаційних технологій в графічній підготовці студентів ... 53
Білевич С.В. Історичні передумови інтеграції нарисної геометрії та креслення як навчальних предметів вищого навчального закладу освіти ... 58
Сингаївський Д.В. Удосконалення змісту підготовки студентів до керівництва технічною творчістю учнів ... 62
Галатюк Ю.М. Дидактичні механізми організації творчої пізнавальної діяльності ... 65
Бєлошицький О.О. З історії руху юних техніків Київщини ... 70
Канцемал П.П. Реалізація творчого підходу до оздоблення виробів засобами гравірування в гуртковій роботі з учнями ... 74
Кардаш Н.В. Проблеми фахової підготовки вчителів трудового навчання з народних ремесел ... 76
Титаренко В.П. Естетичне виховання студентів педагогічно-індустріального факультету засобами декоративно-прикладної творчості ... 79
Стешенко В.В. Особливості державної атестації випускників вищих педагогічних навчальних закладів освіти в умовах ступеневої освіти ... 82
Романюк І.М. Модульно-рейтинговий підхід до процесу підготовки військових спеціалістів ... 86
Кошелєв О.Л., Піддубна Н.Г. Удосконалення навчального процесу в педагогічному вузі шляхом формування в студентів процедур і операцій творчої пізнавальної діяльності ... 91
Лучкіна Л.В. Формування мовленнєвої культури майбутніх учителів технічного фаху засобами художньої літератури ... 95
Задорожна Л.В. Обґрунтування педагогіки як науки та мистецтва в педагогічних працях М.І. Демкова ... 98
Зінченко Н.А. Критерії вивчення рівня сформованості елементів національної свідомості та патріотичного досвіду дитини ... 101
Сілкова Е.О. Внесок українських вчених в розробку особистісно-орієнтованих моделей навчання ... 108
Осницька Т.Р. С.Я. Дем'янчук про виховання учнівської молоді в дусі миру і взаєморозуміння ... 111
Гавриш Н.В. Словесна творчість як компонент художньо-мовленнєвої діяльності дітей в контексті використання синтезу мистецтв ... 113
Янцур Л.А. Ознайомлення дошкільників з творами образотворчого мистецтва ... 117
Бондарик М.В. Перші кроки в мистецтві ... 124
Крайнова Л.В. До проблеми інтелектуального та мовленнєвого розвитку дошкільників засобами екологічного виховання ... 127
Бондаренко Н.Б. Шляхи виховання основ духовних цінностей у старших дошкільників у сім'ї ... 132
Корякіна І.В. Особливості підготовки ліворуких дітей шостого року життя до навчання письма ... 135
Коренева І.М. Індивідуалізація навчання – як необхідна умова розвитку спостережливості молодших школярів у процесі вивчення природничого матеріалу. ... 140
Журба Л.В. Особливості змісту навчання іноземної мови як другої спеціальності у вищих педагогічних закладів освіти ... 143
Гордій Н.М. Розвиток жіночої освіти в педагогічній журналістиці XIX століття ... 148
Загородня Л.П. Розвиток й удосконалення техніки мовлення майбутніх вихователів дошкільного закладу в процесі вивчення курсу "Основи педагогічної майстерності" ... 154
Чернюшок О.В. Проблема інтеграції теоретичних знань з кольорознавства в практичну діяльність студентів спеціальності "Декоративно-прикладне мистецтво" ... 159
Пермінова С.О., Хорова педагогічна думка в XVII ст. і «Мусикійська граматика» М. Ділецького ... 162
Шолудько Н.Г. Виховна роль аматорських об'єднань у структурі молодіжного дозвілля ... 167

Димченко С.С. Вплив ідей А. Штогаренка на формування першого українського камерного ансамблю баяністів 169
Тишик О.А. Прогресивна педагогічна думка другої половини XIX століття про необхідність підготовки вчителів співів для народної школи 172
Столярчук Б.Й. "Троїста музика" і її роль в українській інструментальній музиці 175
Терлецький М.М. Метроритм і графіка у процесі навчання музиканта-духовика 179
Крусь О.П. Народнопісенна творчість волинського краю: традиції, історія 185
Фарина М.П. До питання становлення української вокальної педагогіки 188
Ярмак Т.М. Інтерпретація фортепіанних творів В.А. Моцарта 190
Хилюк Н.Ф. Теоретико-педагогічні передумови музично-естетичного виховання в Україні 195
Хижко О.В. До проблеми формування навичок естрадно-джазового музикування у студентів музичних училищ 197
Відомості про авторів 203

Наукове видання

Оновлення змісту, форм та методів навчання і виховання в закладах освіти

Збірник наукових праць

Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету

Випуск 22

Заснований в 1996 р.

Відповідальний за підготовку збірника до видання Янцур М.С.
Технічний редактор Курченко Н.Б.
Комп'ютерна верстка Хом'як О.Л.

Здано до набору 18.07.2002 р. Підписано до друку 27.09.2002 р.
Формат 60x84 1/8. Папір офсетний № 1. Гарнітура Times New Roman. Друк різографічний.
Ум. друк. арк. 28,72. Обл. вид. арк. 29,72. Замовлення № 14/1. Тираж 100.

Адреса редакції: 33028 м. Рівне, вул. Остафова, 31
Рівненський державний гуманітарний університет, кафедра професійної педагогіки і трудової підготовки
(к. 98, тел. 22-11-18)

Віддруковано в редакційно-видавничому відділі
Рівненського державного гуманітарного університету
33028 м. Рівне, вул. С.Бандери, 12, тел. 26-48-83

О – 59 **Оновлення змісту, форм та методів навчання і виховання в закладах освіти: Збірник наукових праць. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Випуск 22. — Рівне: РДГУ, 2002. — 207 с.**

ISBN 966 — 7281 — 07 — 3.

Збірник наукових праць містить статті з актуальних проблем теорії педагогіки, дидактики, методики навчання, виховання, розвитку, трудової та графічної підготовки і профорієнтації дітей та учнівської молоді в закладах освіти.

Опубліковані матеріали можуть бути корисними для науковців, практичних психологів, учителів, викладачів та студентів педагогічних університетів, інститутів та коледжів.

УДК: 37: 371: 372: 373: 378 ББК 74.20