

программа базируется на системно-ценностном, личностно-ориентированном, субъект-субъектном, деятельностном, акмеологическом подходе. Отмечается, что реальная и психологическая готовности личности к решению экологических проблем формируется прежде всего под влиянием педагогических условий. Предлагаются к рассмотрению разработки практического аспекта в данной проблеме и пути достижения в воспитании норм экологического поведения.

Ключевые слова: педагогические условия, экологическое воспитание, экологическое образование, живая природа, ценностное отношение, информационные технологии.

Sopivnyk Ruslan Vasilyevich, Dira Nadia Oleksandrivna. Analysis of the concept "pedagogical conditions" in the context of education of value relation to the live nature of disciples of medium school age. The article provides an essential analysis of the concept of "pedagogical conditions", as well as identifies features of the implementation of pedagogical conditions in the context of the environmental educational work of educational institutions with students of middle school age. It justifies the influence of pedagogical conditions on the upbringing of a value attitude to nature in students and the ways of introducing the psychological and pedagogical basis for the formation of an ecological culture. It shows the algorithmic achievement of the educational goals of environmental education in schools as priority areas that play a crucial role in the formation of a system of moral values. The content of the concept of "pedagogical conditions" of environmental education of students in its sequential and logical meaning is revealed. It is indicated that the ecological curriculum is based on a system-value, personality-oriented, subject-subject, activity, acmeological approaches. It is noted that the real and psychological readiness of the individual to solve environmental problems is formed primarily under the influence of pedagogical conditions. It is proposed to consider the development of a practical aspect in this problem and ways to achieve in the upbringing of norms of environmental behavior.

Key words: pedagogical conditions, environmental education, environmental education, wildlife, value attitude, information technology.

Стаття надійшла до редколегії 08.12.2018 р.

УДК 780.616.433:37.013.43

Людмила Троць, Лариса Фурсік
Луцький педагогічний коледж (Луцьк)

ОСНОВНІ ПРЕДСТАВНИКИ ПОЛЬСЬКОГО ПІАНІЗМУ ТА ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ НИМИ ТВОРІВ Ф. ШОПЕНА

У статті розглядаються проблеми інтерпретації фортепіанних творів Ф. Шопена. Осмислено особливості музичного стилю, інтерпретації фортепіанних творів Ф. Шопена, простежуються традиції виконавського трактування. В статті проаналізовано і охарактеризовано сучасні підходи по дослідженню інтерпретації фортепіанних творів у педагогічній, музикознавчій, методичній літературі. Підкреслено, що інтерпретація творів Шопена потребує осягнення нової емоційної атмосфери музики. Зазначено, що для інтерпретації музичного твору музично-виконавський стиль є провідним фактором творчої мотивації. Також у статті визначено, що саме творча індивідуальність, неповторна єдність Шопена - композитора та Шопена - виконавця, на тривалий час визначили подальший розвиток піанізму, розкрили цілий світ нових звучань і прийомів фортепіанного висловлювання. Осмислено і в значній мірі поглиблено уявлення, що фортепіанний стиль Ф. Шопена належить до феноменів фортепіанної виконавської культури. Зазначено, що його твори є джерелом технічної майстерності та виконавської творчості. Вони кожного разу ставлять перед виконавцями нові завдання у дослідженні їх сутніх глибин й неповторності музичної інтерпретації. Наголошено на тому, що Ф. Шопен, трансформуючи різні стилі у самостійну та індивідуальну форму, опирався на такі загальноприйняті принципи формотворення як трічастинна або рондова репрізність, як сонатна єдність на основі контрастності, як симфонічна цілісність. Осмислено, що Ф. Шопен розкрив великі можливості фортепіанної фактури, його музика відрізняється усепроникаючим мелодизмом, гнучкістю і пластичністю, поетичною одухотвореністю.

Ключові слова: інтерпретація, музичний стиль, виконавська культура, імпровізаційна манера, художній образ, композитор, фортепіано, Польща, геній, романтик.

Постановка проблеми. На початку ХХ століття концерти польських піаністів мали величезний успіх, проте естетика виконавського мистецтва різко змінювала свої орієнтири. Нажаль багато відомих піаністів відійшли в забуття. В нашій статті ми спробуємо згадати великих діячів – інтерпретаторів творів Ф. Шопена.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукову базу дослідження склали вітчизняні дослідники в області інтерпретації Н. Корихалова, М. Смірнова, С. Мальцюк, Є. Лібермана, А. Маньковської, а також праці закордонних дослідників таких як, Р. Смендзянки, К. Морські, Р. Стивенсона, Р. Хадсона. Дослідження окремих аспектів інтерпретації творів Шопенівської музики можна побачити в працях К. Мартінсена, Д. Рабиновича, Л. Мазеля.

Формулювання цілей статті. Дослідити Шопеніану польських піаністів як феномен польської інтерпретаційної культури та визначити її місце в світовій Шопеніані.

Виклад основного матеріалу. Питання про те, чи слід шукати справжнього Шопена в Польщі, навряд чи коли-небудь вирішиться. Світові музичні школи своїми блискучими досягненнями, в тому числі і на Шопенівських конкурсах, свідчать про те, що музика польського генія зрозуміла усім. Однак саме польська фортепіанна школа більше інших претендує на чистоту стилю Шопена. Виконавська традиція в Польщі йде від самого Ф. Шопена і тісно пов'язаної з його музикою. Що ж відрізняє манеру гри польських піаністів? В першу чергу - звук. Світлий, чистий, фортепіанний звук польських піаністів вражає своєю ясністю і чистотою. Він відрізняється від щільного, самодостатнього звучання роля вітчизняної школи або гострого, ударного, з алюзією на джазовість звукового образу американського піанізму. Знаменита польська піаністка, професор варшавської академії музики, Р. Смендзянка, так описує Шопенівський звук: «Для виконання творів Ф. Шопена підходить звук м'який і трепетний, співучий на всьому динамічному діапазоні (фортепіанне *bel canto*), не дуже «широкий», на відміну, наприклад, від фортепіанної музики І. Брамса, але дозволяє втілити ідеальне *legato*». Варто зауважити, що сучасні польські піаністи втратили частку такого звучання, яке було властиво звуку великих поляків початку і середини ХХ століття - І. Падеревському, С. Шпінальському. Звук став трохи більш абстрактним, зберігши, однак, інтонування [6].

До динаміки польські піаністи, підкреслено, уважні. Ми не чуємо в їхній грі громоподібно *ff* або шелестливого *pp*. Їхнім творам не властиві динамічні контрасти, перебільшення, нерідко динаміка навіть трішки згладжується, хоча перші польські піаністи - навпаки, не боялися контрастів. Сучасна ж тенденція виконання прагне до відчутного природного звуку з хвилеподібними підйомами і спадами динамічної напруги, без різких контрастів і зайвої строкатості.

До особливостей динаміки слід також віднести проблему розшарування фактури співвідношення мелодії і акомпанементу, як і кількох фактурних ліній, динамічно поєднаних. Вони знаходяться на рівні ансамблевого поєднання, який важко порівняти з розшаруванням фактури в грі В. Софроніцького або В. Горовиця, завжди яким, але індивідуалізованим, з динамічно і енергетично грою мелодій на тлі підвладного їй акомпанементу. Варто зазначити, що мелодія польських піаністів індивідуальна, але не самодостатня. Створюється відчуття такого ладу між пластами фактури, яким більшою мірою властива камерному ансамблю, тобто, збалансованого, врівноваженого діалогу голосів (то ж можна зауважити про верхній тон в акордах). А. Жид описував це явище так: «Одна з найчастіших манер фальсифікації творів Ф. Шопена полягає у висуненні мелодії і затушовуванні усього іншого, як ніби у Ф. Шопена існує що-небудь «інше». Вам здається, що вона недостатньо буде звучати, якщо Ви не підкреслите її червоним, і що публіка не зрозуміє, що це і є мелодія. Я далекий від того, щоб мелодію висувати на перший план, навпаки. Я хочу, щоб вона ледь височіла над усім іншим, що я жодним чином не розглядаю як простий акомпанемент» [5].

Необхідно зазначити особливе почуття міри у використанні *rubato*. Продуманість закономірностей *rubato*, як і план *rubato* в кожній окремій п'єсі настільки очевидні, що дозволяють говорити про сформовану традицію використання прийому порушення часу як про істотну частину естетики школи. Враження від записів підтверджуються словами авторитетних польських педагогів. Л. Михаловський пише, що, за словами К. Мікулі: «В своїй грі Ф. Шопен часто вдавався до *rubato* і був далекий від будь-якого метричного

педантизму, прискорюючи або сповільнюючи той чи інший мотив. Але у шопенівського *rubato* була своя неперевершена логіка.

Незважаючи на величезне значання для нас творів Ф. Шопена, сам піаніст не виховав віртуозів, подібних Ференцу Лісту або Лешетицькому. Учень Ф. Шопена К. Мікулі, навпаки, став одним з найвідоміших подагогів своєю часу та понад три десятиліття присвятив організації музичного життя Львова та викладання фортепіанної гри в закладах музичної освіти. В той час популярність здобули його учні такі, як Олександр Міхаловський, Рауль Кочальський, Моріц Розенталь. Всі ці піаністи, в свій час навчалися у К. Мікулі в Львівській консерваторії, проте їхня творчість зазнала впливу інших видатних музикантів, наприклад, А. Міхаловський був учнем К. Таузіга. Р. Кочальський займався у А. Рубінштейна, а М. Розенталь протягом двох років навчався у Ф. Ліста в Веймарі. Проте, якщо вплив Ф. Ліста дуже помітний в грі та в усьому творчому житті М. Розенталя, то, слухаючи записи А. Міхаловського або Р. Кочальського, важко знайти грань, що відокремлює їх власний талант, від впливу К. Мікулі, К. Таузіга або А. Рубінштейна. І все ж таки на рівні інтерпретації і ставлення до нотного тексту є закономірності, які мабуть, не випадково об'єднуються трьох піаністів.

Безумовно, кожен з піаністів мав свою індивідуальність, свій слух та власний погляд на фортепіанне мистецтво. Велику цікавість для нас представляють категорії, які в першу чергу виховуються шкалою, традицією, педагогічним впливом [1].

Серед них найважливіша - ставлення до звучання рояля і манери звуку. Для всіх трьох піаністів характерний легкий та благородний звук, ясна і гостра енергетично концентрована атака, для якої величезне значення мала організованість кисті і кінчика пальця. Полонез *A-dur* у виконанні А. Міхаловським характеризується «наелектризованою» атакою звуку, так само як Екосез у Р. Кочальського. Звучання рояля у нього надзвичайно потужне. Високим енергетичним тонусом володіє гра М. Розенталя в мазурці *G-dur*. Близьким до клавіатури і легкий дотик, мабуть, були спочатку пов'язані з дещо іншою конструкцією рояля Шопенівського часу, з його більш дрібною клавіатурою. Незважаючи на еволюцію механіки інструменту, подібний принцип звучання не зазнав помітних змін: в грі учнів А. Міхаловського - Ю. Смідовича і Є. Журавльова такий характер звуку зберігся [6].

У той же час, звучання інструменту під пальцями А. Міхаловського, Р. Кочальського і М. Розенталя, відрізняється особливою проникливістю, тембровою насиченістю, теплотою звуку. Рояль у них звучить, як людський голос, як мова. У Вальсі *cis-moll*, що виконується А. Міхаловським, музика, здається, містить текст, подібно вокальному твору - така велика жвавість і природність виконання. Вражає дбайливість і довірливість виконання Р. Кочальським Колискової Шопена, де ніжне туше поєднується з філігранністю звуку [3].

Цікаві особливості проявляються в динамічній стороні виконання. Р. Кочальський в закінченні *Es-dur*'ного вальсу дає ледь чутний шелест *smorzando*, завершуючи п'єсу повнозвучними акордами на *forte*;, про діапазон динаміки в грі М. Розенталя ми можемо дізнатися завдяки записам рапсодії Ф. Ліста. В той же час динамічні нюанси всередині творів Ф. Шопена часто згладжуються піаністами. Така динаміка в екосезах і вальсах в інтерпретації Р. Кочальського, Полонез *A-dur* і вальсах у А. Міхаловського. Відносно М. Розенталя потрібно відмітити, що динамічний контраст середини мазурки з крайніми розділами в його виконанні очевидний, і в той же час ніби приховується. У його грі динамічна енергія знаходиться скоріше в потенційному стані, прориваючись в середину і, декілька необережно, в кінці п'єси, на останньому акорді, що вносить відчуття театральності, властиве, швидше за стилем до творів Ф. Ліста. Очевидно, піаністи усвідомлювали, що для музики Ф. Шопена не характерні раптові динамічні перетворення, що надають музиці театральність. Деяка згладжена динаміка позбавляє музику Ф. Шопена від чужої їй строкатості і карнавальності. Особливо це стосується невеликих п'єс - мазурок, вальсів, прелюдій або екосез. Учень А. Михайлівського Ю. Смідович у виконанні Мазурки *F-dur*, згідно з вказівками нотного тексту, виконує всі динамічні контрасти. Його *forte* і *piano*, виконані делікатно, з великим почуттям міри, не вступаючи в протиріччя з духом музики [4, с.115].

Звертає на себе увагу специфічне звучання фортепіанної фактури. Йдеться, перш за все, про звучання верхньої мелодійної лінії по відношенню до решти фактурних пластів. Дія нашою слуху, який звук до піанізму вітчизняної школи, заснованого на принципі «співу на фортепіано», коли мелодія «править», вона рельєфна, вона співає, піднімаючись над фактурним фоном, незвична їй роль в якості «першої серед рівних» в мистецтві польських піаністів. Цю особливість можна вважати важливою стильовою рисою школи. У Другому етюді у виконанні Е. Журавльова, в *A-dur*'ному Полонезі у А. Михаловського, в *Es-dur*' ному Вальсі у Р. Кочальського - його особливо помітно - мелодія не суперечить фактурі, не так «підтримується» супроводом, скільки розвивається разом з ним. Мелодія у польських піаністів вокальна, вона виконується співаючим звуком, але її спів ансамблево поєднується з іншими голосами і з усім складом фактури, не виділяючись з неї подібно оперній прімі [5].

Названі піаністи досить рідко допускають власні зміни в нотному тексті. Однак, А. Михаловський, граючи Вальс *Des-dur*, вносить в авторський текст трель на «*as*» на самому початку п'єси, а також залишається незмінною фактурою в партії лівої руки у другому реченні другою періоду, без витриманих нот. Учень А. Михаловського, Е. Журавльов, виконуючи Другий етюд Ф. Шопена подвоєє октави в кульмінації, на домінанту «*ми*» і на заключному басі «*ля*» [4, с.115].

Детального дослідження заслуговує ставлення польських піаністів до метроритмічної сторони виконуваних творів. Грі А. Михаловського, його учням, а також Р. Кочальському і М. Розенталю властиво вільне дихання, підпорядковане живому пульсу. Алогічні відхилення від заданого метро ритму «прослуховуються» на різних структурних рівнях, що дозволяють розрізнити різні види і градації ритмічної свободи: алогічні нюансировки, *tempo rubato* і темпові процеси.

Інтерпретація творів Шопена потребує осягнення нової емоційної атмосфери музики. Інтимні настрої, поетична свобода, тонкі світлотіні, повітряність, невловимість – усе це було пов'язано з новими колористичними можливостями фортепіано. Інстинктивне осягнення природи обертонових звучань на фортепіано, тонка розробка виразних можливостей педального фону й педальне зміщення гармонічних нюансів породило у Шопена нову піаністичну фактуру, яка стала невід'ємним елементом виразності самої теми. Саме тому, музичні теми Шопена, позбавляючись своєї прямолінійної рельєфності, впливали на слухача насамперед своїм ледь вловимим романтичним настроєм. Шопен розробляв колористичні можливості, які властиві фортепіанним тембрам. Намагаючись відвести колориту вагоме місце, композитор відкрив таку ж багату палітру фарб, як і його сучасники у сфері симфонічної музики. Його розуміння виразних ресурсів фортепіано не мало аналогів. Так, особливе розташування тонів тонічного тризвуку у басовій партії прелюдії *d-moll* створює її збудженість та динамічність; повітряність образу *Fisdur*'ної прелюдії досягається лише за допомогою педального фону й особливого поєднання піаністичних регістрів; *Cis-moll*'на прелюдія – це квінтесенція романтичної мрійливості, напівтонів та блукаючих імпровізаційних ефектів. «Виконавці з об'єктивним музичним мислення (С. Ріхтер, Е. Гілельс) фактуру прелюдій трактують з тенденцією до монолітності, смислового зближення її елементів», що не суперечить фактурно-сисловому обсягом музичного матеріалу. У В. Софроніцького, А. Корто «домінує суб'єктивна спрямованість мислення і музичний матеріал набуває більшої багатоплановості фактурної вертикалі. Це сприяє посиленню контрастності або навіть - інтонаційної суперечливості вертикальної взаємодії голосів» [3, с.18]

Серйозним недоліком у грі сучасних виконавців музики Шопена багато музикантів називають захоплення показною віртуозністю, швидкими темпами, перебільшеною силою, що наближає їх виконання до механістичної гри. «Замість природного, простого почуття у них чужа Шопену ходульна піднесеність, так званий «темперамент» [2, с.236]. На думку дослідників (О. Чеботаренко та інші), розум й натхнення, тонкий розрахунок й розвинений смак, самостійність й глибина думки, безпосередність й теплота почуттів є критеріями гідної інтерпретації творів Шопена [6]. Не дивлячись на спільні стилістичні прийоми, що об'єднують усе мистецтво Шопена – від творів 20-х до творчості 40-х років, від

танцювальних мініатюр до крупних циклів – його музика відмічена майже «бетховенською» ознакою жанрової диференціації. У межах однієї фортепіанної музики композитор зумів визначити неповторні особливості кожного жанру, надаючи йому свої особливі «акценти», неповторні штрихи. Нові жанри, які з'явилися у професійному мистецтві лише в епоху романтизму (мазурки, вальси, балади) і жанри, які мали старовинні традиції (полонези, прелюдії, ноктюрни, скерцо, етюд, сонати), – усе отримало в творчості Шопена нову, іноді несподівану, однак завжди переконливу художню інтерпретацію.

Висновок з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку. Таким чином, узагальнюючи усе вищевказане, ми можемо стверджувати, що залучення досліджень видатних музикантів-виконавців, мистецтвознавців та педагогів сприятиме ретельному і скрупульозному вивченню нотного тексту музичного твору, глибокому проникненню в шопенівську поетику; досягнення певного рівня інтерпретації фортепіанних творів Шопена можливе лише за умови вивчення художнього образу в широкому культурологічному аспекті; осягнення «шопенівської інтонації» є основою музично-виконавського стилю; важливим засобом досягнення художніх завдань є технічна досконалість виконавця, широкий кругозір, тонке відчуття епохи, майстерність педалізації тощо.

Джерела та література

1. Асафьев Б. Речевая интонация /Б.Асафьев. – М.-Л.: «Музыка» - 1969.-218с.
2. Вінок Шопену: Зб. статей / [відп. Ред. Л.С.Сідельніков]. - М.: Музика, 1989. - С. 235- 257. 3. Касьяненко Л. Виконавська інтерпретація фактури прелюдій Ф.Шопена / Л.Касьяненко - Автореф.канд.дис.- К., 2001 - 23с.
4. Рахманінов С. Літературна спадщина /С.Рахманінов. - М.: «Рад. комп. », 1980. - Т.1. – 573с.
5. Тукова І. Про смисловий простір музикального твору /І.Тукова //Музичне мистецтво й культура. - Науковий вісник. - Одеса, 2006. - Вип.7, Книга 2. - С. 108-116.
- 6.Чеботаренко О. Фортепіанна музика Шопена у контексті сучасної виконавської культури [Електронний ресурс]/О.Чеботаренко. Режим доступа: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Staptp 2012.
7. Фредерік Шопен: біографія і творчество [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://www.musicfancy.net/ru/music-history/106?start=3>
8. Хитрук А. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство./ А. Хитрук - М.: Классика – XXI, 2007. - 316 с.

References

- 1.Asaf`ev B. Rechevaya y`ntonacy`ya /B.Asaf`ev. – M.-L.: «Музыка» - 1969.-218s.
2. Vinok Shopenu: Zb. statej / [vidp. Red. L.S.Sideľ`nikov]. - M.: Muzy`ka, 1989. - S. 235- 257. 3. Kas`yanenko L. Vy`konavs`ka interpretaciya faktury` prelyudij F.Shopena / L.Kas`yanenko - Avtoref.kand.dy`s.- K., 2001 - 23s.
4. Raxmaninov S. Literaturna spadshhy`na /S.Raxmaninov. - M.: «Rad. komp. », 1980. - T.1. – 573s.
5. Tukova I. Pro smy`slovy`j prostir muzy`kal`nogo tvoru /I.Tukova //Muzy`chne my`stecztvo j kul`tura. - Naukovy`j visny`k. - Odesa, 2006. - Vip.7, Kny`ga 2. - S. 108-116.
- 6.Chebotarenko O. Fortepianna muzy`ka Shopena u konteksti suchasnoyi vy`konavs`koyi kul`tury` [Elektronny`j resurs]/O.Chebotarenko. Rezhym dostupa: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Staptp 2012.
7. Frederik Shopen: biohrafii`a i tvorchestvo [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://www.musicfancy.net/ru/music-history/106?start=3>
8. Khytruk A. Odyndnadsat vzghliadov na fortepyanno`e yskusstvo./ A. Khytruk - M.: Klassyka – KhKhI, 2007. - 316 s.

Людмила Троць, Лариса Фурсик. Основные представители польской пианизма и особенности интерпретации ими произведений Шопена. В статье рассматриваются проблемы интерпретации фортепианных произведений Ф. Шопена. Осмысленно особенности музыкального стиля, интерпретации фортепианных произведений Ф.Шопена, прослеживаются традиции исполнительского трактовки. В статье проанализированы и охарактеризованы современные подходы по исследованию интерпретации фортепианных произведений в педагогической, музыковедческие, методической литературе. Подчеркнуто, что интерпретация произведений Шопена требует постижения новой эмоциональной атмосферы музыки. Отмечено, что для интерпретации музыкального произведения музыкально-исполнительский стиль является ведущим фактором творческой мотивации. Также в статье определено, что именно творческая индивидуальность, неповторимая единство Шопена - композитора и Шопена - исполнителя, на длительное время определили дальнейшее развитие пианизма, раскрыли целый мир новых звучаний и приемов фортепианного высказывания. Осмысленно и в значительной степени углубленно представление, что фортепианный стиль Ф.Шопена принадлежит к феноменам фортепианной исполнительской культуры. Отмечено, что его произведения являются источником технического мастерства и исполнительского творчества. Они каждый раз ставят перед исполнителями новые задачи в исследовании их сущего глубин и

неповторимости музыкальной интерпретации. Отмечено, что Ф. Шопен, трансформируя разные стили в самостоятельную и индивидуальную форму, опирался на такие общепринятые принципы формообразования как трехчастная или рондова реприза, как сонатная единство на основе контрастности, как симфоническая целостность. Осмысленно, что Ф. Шопен раскрыл большие возможности фортепианной фактуры, его музыка отличается всепроникающим мелодизмом, гибкостью и пластичностью, поэтической одухотворенностью.

Ключевые слова: интерпретация, музыкальный стиль, исполнительская культура, импровизационная манера, художественный образ, композитор, фортепиано, Польша, гений, романтик.

Lyudmila Trots, Larisa Fursik. The main representatives of Polish pianism and the peculiarities of their interpretation of Chopin's works. The article deals with the problems of interpreting piano works by F. Chopin. The features of the musical style, the interpretation of the piano works of F. Chopin are meaningful, the traditions of performing interpretation are traced. The article analyzes and characterizes modern approaches to the study of the interpretation of piano works in pedagogical, musicological, and methodological literature. It was emphasized that the interpretation of Chopin's works requires the comprehension of a new emotional atmosphere of music. It is noted that in order to interpret a musical work, the musical and performing style is a leading factor in creative motivation. Also in the article it was determined that it was precisely the creative individuality, the unique unity of Chopin - the composer and Chopin - the performer, for a long time determined the further development of pianism, revealed a whole world of new sounds and techniques of piano utterance. A meaningful and deeply profound idea that F. Chopin's piano style belongs to the phenomena of piano performing culture. It is noted that his works are a source of technical skill and performing art. Each time they pose to the performers new tasks in the study of their real depths and uniqueness of musical interpretation. It was noted that F. Chopin, transforming different styles into an independent and individual form, relied on such generally accepted principles of shaping as three-part or rond reprising, like sonata unity based on contrast, like symphonic integrity. It is meaningful that F. Chopin revealed the great potential of the piano texture, his music is distinguished by pervasive melody, flexibility and plasticity, poetic spirituality.

Key words: interpretation, musical style, performing culture, improvisational style, artistic image, composer, piano, Poland, genius, romantic.

Стаття надійшла до редколегії 11.12.2018 р.

УДК 7801

Оксана Шахрай, Лариса Мельник
Луцький педагогічний коледж (Луцьк)

ТРАНСФОРМАЦІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ СЬОГОДНІ

В статті проаналізовано і охарактеризовано сучасні підходи по дослідженню становлення народної музичної культури як у психолого-педагогічній, музикознавчій, методичній літературі. Завдання духовного оновлення суспільства, його культури і традицій висувають високі вимоги до професійної підготовки вчителя музичного мистецтва. Вивчення матеріалів, пов'язаних з кардинальними проблемами мистецтва і музичної педагогіки, допоможе майбутнім вчителям музичного мистецтва підвищити рівень своєї освіти, розширити загально мистецький і професійний кругозір. Підкреслено важливість нових підходів до розуміння ролі культури в розвитку особистості і суспільства, до ролі держави як гаранта сприятливих умов розвитку культури. Описується, що глобалізація сприяє розширенню культурних контактів, однак при цьому важливо враховувати як позитивні, так і негативні явища. Зазначено що, явно до негативного наслідку може привести процес асиміляції, в результаті якого цілком імовірна небезпека розчинення і втрати самотності народної музичної культури. Наголошується на тому, що в сучасному суспільстві турбота про збереження культурних традицій стала оцінюватися як найважливіше завдання. Зазначається, що у сучасній культурології намітилися принципово нові підходи до формування культурної політики, яка включена в проблемне соціальне поле з реальною економічною залежністю. Підкреслено важливість на необхідності науково обґрунтованого планомірного підходу до створення сприятливих умов для процвітання народної художньої культури з ціллю його поширення в суспільстві і ефективного впливу на людей.

Ключові слова: художній образ, художньо-образне мислення, інтонаційна теорія, музичне мистецтво, культура, загально мистецький, духовний розвиток особистості, засоби виховання, музика.

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Для відновлення стабільності та необхідної стійкості в кризових, катастрофічних ситуаціях в державі важливо мати надійну точку опори, що