

УДК 378.78.40+370

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-1-14>

**Алла ГРІНЧЕНКО,**  
*orcid.org/0000-0003-1902-1453*  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри музично-інструментальної підготовки  
Південноукраїнського національного педагогічного університету  
імені К.Д. Ушинського  
(Одеса, Україна) [allagrinch@gmail.com](mailto:allagrinch@gmail.com)

## ОСОБЛИВІСТЬ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКО-СТИЛЬОВИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ

*Стаття присвячена проблемі формування виконавсько-стильових умінь майбутніх викладачів музичного мистецтва як показника високопрофесійної обізнаності та спроможності до виконавсько-педагогічної діяльності. Розглядається специфіка складових чинників виконавсько-стильових умінь та їх функція у комплексному формуванні означених умінь. Мета статті полягає в здійсненні аналізу і визначенні особливостей виконавсько-стильових умінь як професійної складової фортепіанного виконавства, специфіки їх комплексного утворення і формування. У дослідженні сформульовано сутність виконавсько-стильових умінь як інтегрованої здатності особистості, утвореної на основі набуття знань, виконавських навичок і умінь, слухового і виконавського-стильового досвіду, ціннісного ставлення, яка реалізується у розкритті та втіленні виконавсько-стильової концепції музичного твору. Підкреслено, що у формуванні виконавсько-стильових умінь необхідно орієнтуватися не тільки на окремі навички або вміння, але й на рівень і розвиток музичних здібностей, активізація яких дозволить комплексно впливати на формування у здобувача його професійних умінь. Охарактеризовано показники, що складають основу виконавсько-стильових умінь: розширення музикознавчих та мистецтвознавчих знань, набуття виконавсько-стильового досвіду, володіння стильовою артикуляцією, стильовою агогікою, стильовою динамікою, стильовою педалізацією. Проаналізовано виконавсько-стильові особливості композиторів епохи Бароко, віденських класиків та композиторів-романтиків відповідно до виконавських артикуляційних умінь, темпових порушень, динамічних градацій та педалізації. Визначено доцільність отримання музикознавчих та мистецтвознавчих знань щодо жанру та музичної форми, особливостей композиторського стилю й стильового напрямку цілої епохи, фортепіанної фактури і семантики музичної мови. Встановлено, що виконавсько-стильова обізнаність майбутніх викладачів музичного мистецтва виявляється у здатності диференціювати гру виконавців і розрізняти позитивні й негативні риси, вбачати стильову відповідність композиторського і загально стильового напрямку. Опанування виконавсько-стильовими умінь є безперечно важливим сегментом освітнього процесу музиканта.*

**Ключові слова:** виконавські уміння, виконавсько-стильові уміння, артикуляційні уміння, агогіка, педалізація, майбутні викладачі, фортепіанна підготовка.

**Alla HRINCHENKO,**  
*orcid.org/0000-0003-1902-1453*  
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,  
Associate Professor at the Department of Musical and Instrumental Training  
South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushinsky  
(Odesa, Ukraine) [allagrinch@gmail.com](mailto:allagrinch@gmail.com)

## THE PECULIARITY OF THE FORMATION OF PERFORMANCE AND STYLISTIC SKILLS OF FUTURE TEACHERS OF MUSICAL ART IN THE PROCESS OF PIANO TRAINING

*The article is devoted to the problem of formation of performance and stylistic skills of future music teachers as an indicator of highly professional awareness and ability to perform and teach. The specifics of the constituent factors of performing and stylistic skills and their function in the complex formation of these skills are considered. The purpose of the article is to analyze and determine the features of performing and stylistic skills as a professional component of piano performance, the specifics of their complex formation and formation. The research formulated the essence of performance-style skills as an integrated ability of the individual, formed on the basis of acquiring knowledge, performance skills and abilities, auditory and performance-style experience, value attitude, which is realized in the disclosure and embodiment of the performance-style concept of a musical work. It is emphasized that in the formation of performing and stylistic skills, it is necessary to focus not only on individual skills or abilities, but also on the level and development of musical*

abilities, the activation of which will allow to comprehensively influence the formation of the student's professional skills. The indicators that make up the basis of performing and stylistic skills are characterized: expansion of musicological and artistic knowledge, acquisition of performing and stylistic experience, mastery of stylistic articulation, stylistic agogy, stylistic dynamics, and stylistic pedalization. Performance and stylistic features of composers of the Baroque era, Viennese classics, and romantic composers were analyzed according to performance articulation skills, tempo violations, dynamic gradations, and pedalization. The expediency of obtaining musicological and artological knowledge regarding the genre and musical form, the features of the composer's style and stylistic direction of an entire era, piano texture and the semantics of the musical language is determined. It has been established that the performance-stylistic awareness of future teachers of musical art is manifested in the ability to differentiate the performance of performers and to distinguish positive and negative features, to see the stylistic correspondence of the compositional and general stylistic direction. Mastering performance and stylistic skills is undoubtedly an important segment of the educational process of a musician.

**Key words:** performance skills, performance-style skills, articulation skills, agogics, pedalization, future teachers, piano training.

**Постановка проблеми.** Виконавська підготовка майбутнього викладача музичного мистецтва складає основу його професійної діяльності. Під час навчання здобувач відшліфовує раніше сформовані навички гри на інструменті і набуває виконавських умінь, які є результатом освоєння теоретичних, мистецтвознавчих, методичних, педагогічних та практичних знань. В комплексному навчанні поступово зріє професійна обізнаність, а у практиці набувається досвід. Професійна спроможність є показником до працевлаштування, самореалізації та подальшого самовдосконалення. Обізнаність у професійній сфері робить фахівця більш комунікативним й відкритим, здатним до наукового, виконавського, всесвітнього простору у галузі мистецтва і не тільки. Таким чином, професійний фактор актуалізує процес формування виконавських і фахових знань та умінь музиканта-викладача, викладача-виконавця.

**Аналіз актуальних досліджень.** Аналіз останніх наукових досліджень свідчить про зростання праць щодо забезпечення професійної здатності здобувачів у галузі музичного мистецтва. Науковці звертають увагу на формування спеціальних умінь, що визначають спроможність виконавсько-педагогічної діяльності. Серед таких умінь визначаються наступні: поліфонічно-виконавські (Хань Ле), рефлексивні (Мінь Шаовей), виконавсько-артикуляційні (Лу Чен), музично-виконавські знання і уміння (В. Гевал, Ж. Карташова), музично-слухові уявлення (А. Грінченко, Н. Збожимська, О. Куцан, О. Рябова, С. Чепіга), інтелектуальні уміння як складова музично-виконавської майстерності (І. Омелянчук), музично-слухові (С. Сливко), образно-драматургічні уявлення (Альзубейди Альгейс), емоційно-стильові відчуття (Ма Сіньюань), уміння художньої інтерпретації (В. Крицький).

У мистецькому науковому колі проблема стилю розглядається у контексті виконавства (Г. Дубінець, С. Терехов, О. Юдіна), сучасної української

культури і національно-стильової основи музики (Д. Андросова, О. Маркова, Л. Циганюк, Л. Шевченко, С. Шип). У виконавській галузі науковці досліджують переважно основні показники-індикатори стилю: агогіку, артикуляцію, педалізацію. На думку піаніста С. Терехова, стильові аспекти потребують від виконавця аналізу і усвідомлення стратегічно важливих умов для розкриття змісту і його стильового відтворення. Він вважає, що саме агогіка є «джерелом розуміння проінтонації твору та виявлення законів інтонованого стилю» (Терехов, 2014: 103). До складу професійної стильової компетенції, що дозволяє «відзначати особливості музичної мови певного історичного зрізу або народу», Лу Чен відносить музично-виконавські артикуляційні уміння, які поєднують «інтонаційні, художньо-стильові, технічно-виконавські аспекти фортепіанної гри» (Лу Чен, 2013: 59). Також є роботи щодо «осмислення творчих механізмів музичного виконавства», а саме, індивідуального стилю музиканта-виконавця (О. Катрич, І. Рябов). Науковець О. Катрич припускає, що «індивідуальний стиль музиканта-виконавця – це відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» (Катрич, 2001: 116). Отже, огляд наукової літератури свідчить про звернення уваги на механізми та складники стильових аспектів у виконавстві, але не виокремлюється чіткої позиції щодо визначення виконавсько-стильових умінь та їх формування у майбутніх викладачів музичного мистецтва.

**Мета статті.** Проаналізувати та визначити особливості виконавсько-стильових умінь як професійної складової фортепіанного виконавства, специфіки їх комплексного утворення і формування.

**Виклад основного матеріалу.** Рівень виконавської підготовки майбутнього викладача музичного мистецтва у ЗВО визначається надбанням певних компетентностей, що обумовлюють якість

та ступінь володіння музичним інструментом, а саме: технічну оснащеність, звукову спроможність, здатність аналізувати нотний матеріал, зіставляти, розуміти семантику музичної мови, добирати методичні засади щодо опрацювання музичних творів тощо. Основу компетентностей, якими володіє і оперує майбутній викладач складають знання, виконавські навички, уміння. Відомо, що уміння являються практичним втіленням отриманих знань. Саме на практиці відбувається оперування знаннями з залученням когнітивних процесів на рівні аналізу, порівняння, синтезу, узагальнення. Незважаючи на суто практичну діяльність музиканта, завжди існує раціональний момент у виконавському процесі. Це пов'язано, насамперед з логікою побудови, структури та створення художньої концепції твору: пристосуванням фактури та вивірненням аплікатури, розумінням знакової та семантичної системи музичної мови, вивірненням кульмінацій, спадів, динамічного розгортання, порівнянням виконань, усвідомленням стильового аспекту. Отримані знання це також і інтелектуальне надбання як когнітивних так і музичних здібностей. Їх взаємодія (музичний слух, музичне мислення, музична пам'ять, виконавські навички) дає можливість аналізувати фактуру, здобувати слуховий досвід, тактильні відчуття та формувати слухові уявлення як фонду накопичення зразків-творів: старовинно-автентичного, програмно-образного, жанрово-стильового виконання; здійснювати слуховий і тактильний контроль під час гри твору.

Враховуючи важливість формування знань та уміння у майбутніх викладачів, вчені пропонують наступні етапи їх формування:

– «ціннісно-орієнтаційний етап» передбачає отримання знань з теорії та історії музичного виконавства, набуття навичок й умінь з фахових дисциплін;

– «творчо-діяльнісний етап» спрямований на удосконалення інтерпретаційних умінь в процесі творчо-пошукової діяльності;

– «творчо-репрезентативний етап» – здатність здобувача самостійно застосовувати знання і уміння у виконавському інтерпретаційному процесі (Карташова, 2011: 256). З огляду на вказані етапи, вибудовується послідовність у набутті певних знань та умінь, як цілісного комплексу. Його складність заглиблюється у контексті нашого дослідження.

Зазначимо, серед низки умінь, якими повинен володіти майбутній викладач, важливим показником високого професійного рівня є здатність виконувати музичні твори відповідно стильо-

вому спрямуванню. Їх формування відбувається поступово в процесі навчання гри на фортепіано та набуття музикознавчих та мистецтвознавчих знань. Розширення інформаційного простору здобувача з питань особливостей композиторського стилю й стильового напрямку цілої епохи, а також жанру та музичної форми, фортепіанної фактури і семантики музичної мови, що впливає на формування художнього образу. Так, дві музичні категорії «жанр» і «форма» є орієнтиром для визначення темпу, агогіки, побудови кульмінації. Розуміння фактури пов'язано з визначенням її складності та піаністичного налаштування виконавського апарату, вибору аплікатури; з уміння диференціювати фактуру: поліфонічні, тембрально-колеристичні елементи; а також змістовно-динамічне навантаження та утворення звукового балансу між мелодією й акомпанементом, поліфонічними мелодійними лініями, загальним створенням звукової перспективи, тобто, побудови різних динамічних планів. Семантичне осмислення фактури розпізнавання знакової системи, розкриває століттями встановлені «коди» музичної риторики.

Вміння вбачати художній сенс твору та втілювати його на інструменті пов'язано з виконавськими навичками та вміннями піаніста. Навички, як і вміння, утворюються в наслідок багатократних дій (від свідомих до автоматизованих), але під постійним слуховим контролем. На відміну від навичок, уміння – це прояв свідомих дій та форма вираження досвіду. Їх взаємозв'язок складає основу виконавської діяльності піаніста. Вважаємо, що формування виконавсько-стильових умінь можливо при умові наявності якісних виконавських та володіння різними видами технік. Натомість, коли прийоми звуковидобування застосовуються у втіленні художнього образу музичного твору, розуміємо як інтонаційно-артикуляційні уміння, володіння зміною темпу – агогічні уміння, здатність вбачати звуковий результат виконуваного твору – слухо-звукові уявлення; уміння володіти педалізацією в залежності стилю й жанру музичного твору.

Визначені уміння проектується у виконавському процесі у відповідності втілення стильових особливостей музичних творів і набувають інтегроване визначення – виконавсько-стильові уміння. Отже, виконавсько-стильові уміння складаються з комплексу виконавських умінь, що забезпечують перебіг та результативність процесу інтерпретації та виконання музичних творів. Виконавсько-стильові уміння охоплюють наступні аспекти: стильову артикуляцію, стильову педалізацію, агогіку та динамічні особливості.

Виконавська артикуляція музиканта, як зауважує Лу Чен, це «багатоплановий феномен, що поєднує художньо-стильові, інтонаційно-комунікативні, перцептивно-слухові, техніко-виконавчі, художньо-образні аспекти фортепіанної гри, а також індивідуально-тактильні відчуття клавіатури». Автор вважає, що вони ґрунтуються на основі «традиційних методичних уявлень у рамках виконавської традиції тієї чи іншої фортепіанної школи, композиторського художнього методу» (Лу Чен, 2013: 58). Відзначимо, що якість володіння здобувачем навичку звуковидобування і артикуляційним умінням відчувається з самого початку гри на інструменті. Особливо якість артикуляції і її стильова відповідність актуалізується у творах епохи Бароко і Класицизму. Взагалі артикуляцію можна розглядати в якості штриха (к навичок) та інтонаційної артикуляції (як уміння). Поєднання артикуляції й інтонації органічно впливає на загальну виразність виконання і смисловий контекст твору. Наприклад, керуючись знаково-семантичним контекстом у творах І.С.Баха, щодо розуміння риторичних фігур, а також специфіки звучання старовинних інструментів, вдається інтонаційно-артикуляційно наблизитися до автентичності втілення творів Бароко. Подібне спостерігається і в специфіці виконання класичної музики. Тільки інтонація у творах Й. Гайдна пов'язана з оркестровими штрихами і стильовою атрибутикою, у творах В. Моцарта інтонація є віддзеркаленням театральної персоніфікації. «Атрибутивність артикуляції в контексті інтонаційного комплексу має лінгвакультурний аспект» (Лу Че, 2013: 58). Тому під час опрацювання творів В. Моцарта задля виразності мелодійної лінії використовується метод підтекстування, оскільки слово сприяє знаходженню інтонаційної та артикуляційної визначеності. Зовсім полярні прийоми звуковиобування, й відповідно артикуляції, спостерігаються у виконанні творів К. Дебюссі. Його звукова палітра з різними регістровими прошарками вимагає особливого тактильного туше, відчуття різної глибини дотику до клавіатури. Отже, стильова артикуляція є умінням застосовувати прийоми звуковидобування відповідно композиторському стилю.

Важливим аспектом стильового відтворення музичних творів є педалізація. Застосування педалізації запобігає природній ударності фортепіано, допомагає вибудовувати форму музичного твору, підкреслити ладогармонійне забарвлення музики, виразність фразування, надає мелодійного зв'язку у виконанні legato і можливість переносити руки на клавіатурі без перерви звукового простору.

Уміння педалізувати залежить переважним чином від розуміння доцільності застосування педалізації у творі того чи іншого стилю та здатності здобувача до слухового контролю. Так, застосування педалізації у творах І. С. Баха сприяє підсиленню емоційного сповнення у протиставленні tutti та solo. У творах Й. Гайдна і В. Моцарта педалює виконує підкреслюючи або поєднальну функції і підкреслює ясність голосоведіння та рельєфність фактури. Натомість у Л. Бетховена педалює виконує не тільки дві попередні, але і гармонійну функцію. Педалює підсилює оркестрову імітацію інструментів у сонатах Л. Бетховена, особливо при використанні двох педалей (у втіленні звучання гобою), для продовження звуку у смичкових інструментів та їх передачі гри на одному русі або об'ємного звучання тремоло литавр. Як відзначає Й. Гофман, створення ефекту барабану або литавр з акцентом наприкінці, можливо шляхом застосування поступового *crescendo* на педалі та зняття її на акцентованому акорді (Hofmann, 2016: 35).

У епоху романтизму педалізація має інше смислове призначення: у творах Ф. Шуберта вона спрямована на підкреслення мелодійності, виразності та тонкості артикуляції; у Ф. Шопена педалює розкриває акустичні колорити фортепіано, що позначається у звуковій забарвленості його фактури. Виконання творів Ф. Ліста вимагає зовсім іншої педалізації – повної та тембрально-барвистої з одного боку, а також володіння і витонченою педалізацією у декламаційних та ліричних моментах.

Уміння оперувати педалізацією визначається не тільки обізнаністю здобувача, але і його здатністю чуйно сприймати звукові нашарування, гру на чверть – напів – повну – дві педалі, як це є під час виконання творів К. Дебюссі. У нього різноманітність звуковидобування і створення тембрально-колеристичного забарвлення межує з витонченістю сприйняття та чуттєвістю натискання педалей. Досягнення природності і органічності педалізації К. Дебюссі є складним завданням для майбутніх викладачів музичного мистецтва. Задля набуття умінь педалізації здобувач повинен розуміти особливості застосування педалі у музичному творі кожного автора і специфіку інструменту для якого написана музика. Важливо сформулювати уявлення щодо стильової відповідності педалізації, а саме, її доцільність у поліфонічній музиці І. С. Баха, камерно-симфонічному звучанні фортепіанної фактури В. Моцарта і Л. Бетховена, у композиторів-романтиків, імпресіоністів та сучасній музиці.

Крім цього складність такого звукоутворення обумовлюється динамічною градацією. На нашу думку, динаміку теж можна розглядати як стильово-

вий аспект, оскільки існуюча «динамічна обмеженість» і «динамічне розростання» у творах композиторів створюють стильову визначеність і приналежність до певної епохи. Наприклад, звукова гучність творів епохи Бароко і Класицизму залежить від інструменту для якого написаний твір. Твори для клавіру (клавесин, клавикорд) мають обмежену динамічну звучність при цьому внутрішній динамічний план вибудовується відповідно тембральності регістрів та дотримання принципу контрасту на рівні tutti і solo. У І. С. Баха, Й. Гайдна і В. Моцарта tutti асоціюється з камерним оркестром та імітацією смичкових інструментів. Натомість звуковий об'єм клавіру не можна рівняти з динамічністю органних творів І. С. Баха і виконанням органних транскрипцій у яких піаніст за допомогою динаміки намагається передати регістрове забарвлення органу. Слід уникати динамічних крайнощів: форсування або млявості. «Forte – наповнене, але стримане, без перевантаження; piano – глибоке, мужнє, вольове, навіть у сумі й скорботі» (Таран, 2016: 22).

У порівнянні з Й. Гайдном і В. Моцартом, оркестрова звучність перших частин сонат Л. Бетховена подібна симфонічному оркестру та безпосередньо фортепіано; другі частини зі звучанням камерного оркестру. Для музики Л. Бетховена характерна динаміка різного смислового навантаження і сили. Це є: динамічний діалог, контраст «світла й тіні» на рівні «tutti і solo», subito динамічне вторгнення, які підсилюються «дією різних факторів – фактури, гармонії, регістру, педалі» (Таран, 2016: 33). Іноді у Л. Бетховена зустрічаються специфічні динамічні посилення, наприклад, на одній ноті, яке досягається шляхом застосування педалі після взяття звуку та її поступовим натисканням до кінця, тобто, умовне crescendo педалю після взяття звуку.

На відміну від логічності і динамічної збалансованості творів віденських класиків у романтиків та сучасній музиці спостерігається динамічне розгортання і крайність градації (fff та ppp), застосування мікро і макродинаміки. Така звукова різноманітність потребує від здобувача знань стильових особливостей музичного мистецтва і виконавських умінь на рівні технічного володіння педалізацією, що актуалізує проблему оволодіння стильовою педалізацією майбутніми викладачами музичного мистецтва. Вчена І. Таран підкреслює важливість динаміки у виконавському мистецтві і говорить, що порушення «логіки співвідношення музичних звучностей здатне спотворити зміст музики». Авторка вказує на зв'язок динаміка з агогікою, артикуляцією та фразуванням, і вважає

її показником «індивідуального виконавського стилю та характеру інтерпретації фортепіанних творів» (Таран, 2016: 33).

Не останню роль в опануванні музичних творів займає агогіка і визначення темпу. Їх доцільність регулюється композиторськими і стильовими особливостями. Як стверджують мистецтвознавці, на сучасному етапі у виконавстві розрізняють декілька видів агогіки:

– tempo rubato, коли мелодійна лінія дія достатньо вільно, а супровід зберігає основний темп, така манера гри характерна для декламаційних і спокійних творів;

– розбіжність інтонування і темпу у різних голосах, що притаманно музиці композиторам-романтикам (Терехов, 14: 103). Незважаючи на різність, агогіка підпорядковується закону компенсації часу: «скільки взяв – стільки віддав».

Відомо, що розуміння галантного стилю, його інтонаційно-стильової виразності визначається відсутністю виконавської механічності. Французький виконавський стиль допускає невеликі коливання темпу, які викликані зміною фактури, тональності, чергуванням мажору та мінору тощо. «Еквівалентність відтяжок та прискорень у мистецтві старовинних танців прямо пропорційно залежать один від одного, основу яких складають характер та закономірності рухів танцювального мистецтва. Для досягнення стильового звучання, здобувач повинен розуміти природу звуковидобування та темброву різноманітність клавесину, прийоми ритмічної орнаменталізації, дотримуватися метричної пульсації, мати почуття правильного смаку (Терехов, 2014: 109). Даний тип агогіки застосовується і у виконанні творів В. Моцарта. Зазначимо, що за часів І.С.Баха, твори написані у повільних темпах виконувалися з більшим рухом, а швидкі твори стриманіше. Тому на сучасному етапі під час виконання творів епохи Бароко дотримуються цього правила і спираються на жанрову основу: хорал та старовинні танці.

У виконавській практиці рівень володіння агогікою особливо виявляється у творах композиторів-романтиків та імпресіоністів. Наприклад, під час виконання творів Ф. Шопена дотримуються правила – зі зміною ритму, не змінюється метр. Ліва рука виконує функцію диригента і вона не знає, що робить права рука з ритмом особливо на дрібних тривалостях нот. На відміну від Ф. Шопена, Ф. Ліст тяжіє до імпровізаційного виконання і творчої свободи, фразування цілими побудовами, а агогіка залежить від змісту музичного твору. С. Терехов, відзначає, що в нотах Ф. Ліста часто «сума тривалостей в одній руці

не відповідає сумі тривалостей у партії іншої руки». Досліджуючи даний аспект, автор виявив, що це агогічний прийом народної музики і позначається як *parlando rubato* (Терехов, 2014: 113). Причетність композиторських елементів Ф. Ліста до фольклорної музики «вербункош» надає можливість розглядати структурно-стильові особливості угорського генія на рівні етно-стильової характеристики виконавського феномену.

Розгляд певних стильових чинників дозволяє визначити виконавсько-стильові уміння як інтегровану здатність особистості, утворену на основі набуття знань, виконавських навичок і умінь, слухового і виконавського-стильового досвіду, ціннісного ставлення, яка реалізується у розкритті та втіленні виконавсько-стильової концепції музичного твору.

Особливість формування виконавсько-стильових умінь передбачає інтелектуальну розвиненість та обізнаність в галузі мистецтвознавства, спроможність працювати над фактурою, володіння виконавськими навичками на достатньому рівні, зацікавленість у досягненні автентичності в опануванні музичних творів. З метою набуття виконавсько-стильових умінь пропонуємо:

– покращувати стильовий досвід на основі слухання музики різних стильових напрямів та їх ескізного опрацювання;

– ознайомлення зі стилем композитора та передумовами, що впливали на його формування;

для формування стильових уявлень викладач допомагає здійснити стильовий аналіз твору через визначення форми, мелодики, тембру, динаміки, гармонії.

Л. Циганюк пропонує звернути увагу на емоційний фактор у створенні стильової концепції твору та її втілення. Дослідниця вважає, що

«взаємодія емоційно-слухового осягнення творів певного стилю з інтелектуальним, створює перехід на новий рівень емоційного осягнення стильових особливостей музики, більш глибокий і осмислений» (Циганюк, 2012: 309). Тільки поєднання «комплексу музично-теоретичних знань, реалізацією та закріпленням їх під час власних практично-виконавських дій» (там же) сприяє стильовому виконанню музичних творів.

**Висновки.** Таким чином, результативність виконавсько-інтерпретаційного процесу піаніста складає комплекс інтелектуальних, когнітивних та музичних здібностей, який позначається на отриманні знань, набутті професійних навичок і умінь та їх проектуванні на специфічні аспекти виконавської діяльності – розширенні слухового досвіду: старовинно-автентичного, програмно-образного, жанрово-стильового виконання та формуванні виконавсько-стильових умінь. Виконавсько-стильова обізнаність майбутніх викладачів музичного мистецтва виявляється у здатності диференціювати гру виконавців і розрізняти позитивні й негативні риси, вбачати стильову відповідність композиторського і загально-стильового напрямку. Опанування виконавсько-стильовими уміннями є безперечно важливим сегментом освітнього процесу музиканта.

У формуванні виконавсько-стильових умінь необхідно орієнтуватися не тільки на окремі навички або вміння, але й на рівень і розвиток музичних здібностей. Активізація останніх дозволить комплексно впливати на формування у здобувача його професійних умінь, тому подальші наукові розвідки будуть пов'язані з дослідження шляхів активізації музичних здібностей, що впливають на формування виконавських умінь майбутніх викладачів музичного мистецтва в процесі фортепіанної підготовки.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Карташова Ж. Формування музично-виконавських знань і умінь майбутнього вчителя музики. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. Кам'янець-Подільський нац.ун-т ім. Івана Огієнка. 2011. Вип. 7. С. 254–259.
2. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). *Науковий вісник НМАУ. Музичне мистецтво*. Київ. 2001. Вип. 8. С. 115–122.
3. Лу Чен Виконавські артикуляційні уміння вчителя музики-піаніста в контексті полі модального підходу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Тернопіль. 2013. Вип. 3. С. 56–64.
4. Таран І. Значення динаміки у фортепіанних творах. *Наука України: проблеми сьогодення та перспективи розвитку* : матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 23–24 вересня 2016р.). Інститут освітньої та молодіжної політики. Київ. 2016. С. 32–34.
5. Терехов С. Агогіка як індикатор стилю: порівняльна типологія. *Проблеми взаємодії мистецтва педагогіки та теорії і практики освіти*. Харківський нац.університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 102–118.
6. Циганюк Л. Проблема усвідомлення національно-стильової основи поліфонічної музики в контексті навчання гри на фортепіано. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. Кам'янець-Подільський нац.ун-т ім. Івана Огієнка, 2012. Вип. 11. С. 304–310.
7. J. Hofmann Piano playing Questions Answered. 2016. 210 p.

#### REFERENCES

1. Kartashova Zh. (2011) Formuvannia muzychno-vykonavskykh znan i umin maibutnoho vchytelia muzyky.[Formation of musical and performance knowledge and skills of the future music teacher] Pedagogichna osvita: teoriia i praktyka. Kamianets-Podilskyi nats.un-t im. Ivana Ohienka. Pedagogical education: theory and practice. Kamianets-Podilskyi National University named after Ivan Ohienko, 7, 254–259 [in Ukrainian]
2. Katrych O. (2001) Styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty). [The style of a musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)] Naukovyi visnyk NMAU. Muzychne vykonavstvo – Scientific bulletin of the National Music Academy of Ukraine. Musical performance, 8, 115–122 [in Ukrainian]
3. Lu Chen (2013) Vykonavski artykuliatsiini uminnia vchytelia muzyky-pianista v konteksti poli modalnoho pidkhodu. [Performance articulatory skills of a music teacher-pianist in the context of a multi-modal approach] Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedagogichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka – Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatiuk, 3, 56–64 [in Ukrainian]
4. Taran I. (2016) Znachennia dynamiky u fortepiannykh tvorakh. [The importance of dynamics in piano works] Nauka Ukrainy: problemy sohodennia ta perspektyvy rozvytku : Materialy III Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii – Science of Ukraine: current problems and development prospects: Proceedings of the 3rd International Scientific and Practical Conference, 32–34 [in Ukrainian]
5. Terekhov S. (2014) Ahohika yak indykator stylu: porivnialna typolohiia. [Agogics as an indicator of style: a comparative typology] Problemy vzaiemodii mystetstva pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho – Problems of interaction between the art of pedagogy and the theory and practice of education. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevskiy, 40, 102–118 [in Ukrainian]
6. Tsyhaniuk L. (2012) Problema usvidomlennia natsionalno-stylovoi osnovy polifonichnoi muzyky v konteksti navchannia hry na fortepiano [The problem of understanding the national-stylistic basis of polyphonic music in the context of learning to play the piano] Pedagogichna osvita: teoriia i praktyka. Kamianets-Podilskyi natsionalnyi universytet im. Ivana Ohienka – Pedagogical education: theory and practice. Kamianets-Podilskyi National University named after Ivan Ohienko, 11, 304–310 [in Ukrainian]
7. J. Hofmann Piano playing Questions Answered. 2016. 210 p.