

УДК 781.68

DOI: 10.36550/2415-7988-2021-1-197-170-175

ТІТОВИЧ Валерій Іванович –

доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності
Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса ГрінченкаORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5241-5908>

e-mail: 200521@ua.fm

ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ЯК ПРОВІДНИЙ РЕСУРС В РОБОТІ МУЗИКАНТА

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Однією зі складових частин процесу підготовки музичного твору до виконання є виконавський аналіз. Саме від нього багато в чому залежить напрям інтерпретаційних пошуків, які в кінцевому рахунку визначають безпосереднє звучання твору. Історія музичного виконавства знає чимало прикладів такого аналізу, які належать видатним музикантам – Ф. Бузоні, А. Корто, Г. Нейгаузу, С. Фейнбергу, Я. Флієру, В. Мержанову.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання, пов'язані з цим видом діяльності виконавця, розглядалися в роботах Д. Вечера, Д. Дятлова, Є. Гуренка, Н. Корихалової, Г. Малінковської, В. Москаленка. Виконавський аналіз має багато спільного з музикознавчим аналізом, що цілком зрозуміло, адже в їх основі лежить авторський нотний текст. Проте існують і суттєві відмінності між ними, обумовлені різними цілями аналітичного процесу. «Для музикознавця аналіз твору – кінцева мета, зафіксований результат діяльності, а для виконавця – проміжний етап діяльності. В першому випадку результат – усний або письмовий вербальний опис, в другому – звучання. У засобах фіксації результатів аналізу також існує суттєва різниця: усний або письмовий вербальний опис в першому випадку є принципово необхідним, а в другому його можна замінити схематичним записом редакції або власне звучанням (наприклад, під час педагогічного показу)» [3, с. 14]. Музикознавчий аналіз стає виконавським тоді, коли він веде до тих чи інших виконавських рішень, впливає на них. «Виконавська аналітика має, так би мовити, локальний характер: тут немає повного та вичерпного аналізу форми, гармонії, метроритму та ін.» [4, с. 804]. Тобто використовується тільки те, що, на думку виконавця, працює на створення звукового образу твору. Питання, які розглядаються в суто виконавському аналізі, стосуються технології гри на інструменті.

Мета статті – конкретними прикладами проілюструвати роль і можливості виконавського аналізу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Величезне значення для виконання фуги має трактування її теми. Саме воно визначає зміст твору. Яскравим свідченням цього може слугувати тема Фуги h-moll з I тому ДТК Й.С. Баха, в якій поєднуються авторські артикуляція і початкове позначення темпу:



Стало вже хрестоматійним трактувати бахівські ліги в темі як хореїчні, тобто, з акцентом на першій з двох зв'язаних нот. Про це пишуть Ф.Бузоні, Я. Мільштейн, І. Браудо. А. Швейцер підкреслює, що «друга з двох зв'язаних нот повинна звучати як легкий видих після глибокого вдиху» [10, с. 270]. Подібне тлумачення теми вважається само собою зрозумілим. Найчастіше зміст теми асоціюється зі стогонами, зітханнями, скаргами.

Однак з такою інтерпретацією важко погодитись. Позначення *Largo*

(широко) – це вказівка не стільки на темп, скільки на характер музики. Бахівські суто темпові позначення (*Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*) більш нейтральні щодо музики, тому, наприклад, в ДТК композитор використовує їх для зміни масштабу тривалостей в дусі системи пропорцій. Очевидно, в даному випадку Бах намагався якимось зорієнтувати виконавця, спрямувати його почуття. Якщо *Largo* – це не стільки темп, скільки характер, то відчуття широти, простору можна передати перш за все через інтервальної склад. І перші три звуки начебто настроюють слухача на потрібний афект, але потім відбувається щось незрозуміле: тема починає «кульгати», просуваючись вперед найменшими можливими інтервалами замість широкої ходи. Середня частина теми настільки контрастує з її початком і закінченням, настільки не відповідає авторському *Largo*, що тема не сприймається як цілісне явище.

Ідеальний порядок, непохитна логіка музичного розвитку в творах Баха нагадують красу математичних побудов. Якщо з цієї позиції перевірити традиційне тлумачення

теми, то одразу виявляється його слабке місце – самотнє *his* на початку третього такту, яке не можна віднести ані до минулого, бо там закінчується ліга на низхідній секунді, ані до майбутнього, бо там починається хід по тонах тривуку, подібний до початкового.

Неважко помітити, що ліги в темі трактуються як об'єднувальні: інтонуються інтервали всередині ліг. Але ж тема починається *non legato* (непозначений штрих за умовчанням означає *non legato*, для якого і досі немає свого власного позначення на відміну від *staccato* або *legato*). Будь-яка зміна штриха перериває лінію, отже, ліги – роз'єднувальні! Роз'єднувальна ліга розділяє два інтонованих інтервали: на першому звуці ліги попередній закінчується, на другому – наступний починається. Тому роз'єднувальна ліга грається з акцентом на її другому звуці. Стає ясно, що тема складається з чотиризвучних мотивів, перший з них – широкий заспів, після якого йдуть пари різноспрямованих широких (ось чому *Largo!*) інтервалів. З'ясовується роль *his*: досягнувши вершини, тема намагається утриматися на ній, тому четвертий мотив завершується низхідною малою секундою, яка звучить дуже напружено. Показова відсутність ліги між *his* та наступним *cis*: саме тут розташована цезура між активно-поступальним рухом угору та завершальним ходом униз.

Отже, ніяких стогонів, скарг, зітхань в темі немає, навпаки, вона сповнена гордої, мужньої, трагедійної краси.

Аналогічну ідею можна спостерігати на початку Сонати F-dur (K.332) В.-А. Моцарта:



Ось що рекомендує відомий інтерпретатор Моцарта, австрійський піаніст П. Бадур-Скода: «Ці однотактні ліги ... передають хвилеподібні коливання мелодії. Не відокремлюючи один такт від іншого, рука – в рухах від ліктя – повинна взяти участь в цих коливаннях. Наприклад, в наведеній темі з Сонати F-dur перший такт «коливається» в зовнішній бік, другий – у внутрішній, третій – знову у зовнішній, четвертий – (кульмінаційна точка) вниз. ... слід спробувати в кінці ліги на мить зняти праву руку з клавіши, але одночасно за допомогою педалі зберегти зв'язки між звуками» [1, с. 64]. Тобто, практична порада виглядає так: руку на лігах знімати, зв'язуючи звуки педаллю, опора на початкові долі тактів, отже, інтонуються інтервали під лігами. Як тавтологічно звучать при цьому два *f* в 4–5 тактах!

Проте авторський текст можна прочитати

дещо інакше. Будь-який музичний твір спрямований на слухача, на його досить підготовлене сприйняття. Уявімо собі такого слухача, який вперше знайомиться з цією сонатою. Початкове *f* в обох руках – тон-мотив, точка відліку – «звучимо в тоні *f*». (Роль його як тон-мотива особливо помітна при переході до репризи, де воно слугує розв'язанням домінантсептаккорду, отже, початкове *f* є закінченням інтонованого інтервалу). Дуже важлива роль другої вісімки у супроводі: вона не тільки встановлює мажорний лад, визначає одиницю пульсації, але й ініціює подальший розвиток мелодії (*a-c*). З'ясовується роль ліги, вона, як і наступні, – роз'єднувальна, отже, тема йде *non legato*, інакше кажучи, інтонуються інтервали між лігами, на кожному першому, початковому, звуці такого інтервалу – легка опора, ледь помітний акцент, ну а другий його звук, завершальний, не тільки номінально вдвічі довше, але його тривалість ще й підкреслена лігою. Легко встановлюється перша пара інтервалів, яка обіграє відхилення в субдомінанту, ясно, що перший інтервал буде гучніший, ніж другий (домінантсептаккорд і його розв'язання). Закладається основа для створення у слухача ритмічного паттерна в темі – «три-раз», короткий-довгий. І третій інтервал начебто спочатку відповідає очікуванням слухача, тобто, якщо зупинитися на *f* і попросити слухача закінчити тему (типова вправа для розвитку вміння прогнозувати перебіг музичних подій), то він, керуючись вже накопиченим знанням, зробить з *f* половинну, залишивши чверть на увідний тон *e*, і закінчить тонікою, так би мовити, заповнить трафарет «три-раз». Вийде фраза з природньою кульмінацією на третьому інтервалі. Роз'єднувальний характер ліг особливо помітний в третьому такті, де ліга розділяє три нижні звуки (*a-b-c*), що утворюють перші два інтонованих інтервали, і три верхні (*e-f-g*). Що ж робить Моцарт? Мало того, що він подрібнює увідний тон, зберігаючи пропорцію «короткий-довгий», тільки в подвійному зменшенні, але він ще й максимально синкопує його, руйнуючи всі очікування слухача (синкопа – порушення усталеного порядку). Таким чином, головний, справжній акцент в темі має знаходитися на вісімці *e*! Ну а далі пауза, щоб ошелешений слухач встиг хоч трохи отямитися, і розв'язання як добра усмішка... Чудовий зразок моцартівського гумору! Зрозуміло, що і аппліатура відповідна: 2-4, 4-2, 2-5, 5-4, 4, – штрих виходить сам собою.

Від аналізу фрагментів творів перейдемо до сонатного циклу. Бетховенська соната №17 тв. 31 № 2 d-moll займає особливе місце в ряду його фортепіанних сонат. Незвичайність

образного строю, форми, виразних засобів викликала чимало дискусій серед виконавців, музикознавців, музичних критиків. Начерк сонати позначений зимою 1801–1802 р., закінчена вона була влітку 1802 року. Цей період виявився переломним в житті композитора. Глухота, перші ознаки якої з'явилися кілька років тому, невблаганно прогресувала і точно так танули надії на можливе одужання. Глухий музикант! Яка страшна перспектива! І це для людини, яка без музики не уявляла свого існування. Бетховенські листи тієї пори свідчать про величезне душевне напруження, в якому жив композитор. Так, в листі до Ф. Вегелера від 16 листопада 1801 року він пише: «Ви повинні бачити мене щасливим, наскільки судилося мені це тут, на землі, а не нещасним – ні, цього я би не зміг перенести – я схоплю долю за глотку, зовсім мене зігнути їй не вдасться» [2, с. 150]. Безсумнівно в сонаті відобразилося багато з того, про що думав, що відчував композитор в той час.



Соната починається темою, яка трактувалася дослідниками і як «внутрішній голос», і як «заклинання», і як «роздум» [6, с. 178]. Тлумачення теми має величезне значення для подальшого розгляду твору. Бетховенський запис теми відрізняється незвичним поєднанням ремарок Largo й alla breve. З одного боку, велич, навіть монументальність, з іншого, – суворий темп, який разом з фанфарною інтервалікою породжує відчуття невблаганності. Якщо при цьому врахувати обставини створення сонати, то найлогічніше буде припустити, що вона починається темою долі. Це ще не той фатум, який різно «стукає у двері» на початку П'ятої симфонії, а скоріше його передчуття: він ще десь далеко, на обрії. На це вказують і гармонічна нестійкість (секстакорд домінанти), і динаміка (*pp*). Виконавцю треба враховувати, що Largo відноситься і до арпеджіато. Наступні вісімки (Allegro) зовні нагадують барокову фігуру *lamento* – секундове низходження з акцентами на перших нотах ліг, тому що на них знаходяться затримання з наступними розв'язаннями. Зміст її традиційно пов'язується з риданнями, стогонами, скаргами. З таким підходом можна було би погодитися, якби не початкова чверть. Уважніше придивившись, помітимо, що на першій її вісімці розташований акорд, який «конспективно» зображує тему долі і не потребує розв'язання, адже це мала секста з октавним подвоєнням верхнього звуку. Зате

друга вісімка утворює з басом тритон, являючи собою, таким чином, предикт до неакордового звуку. Саме вона повинна акцентуватися (як і всі другі звуки ліг), роблячи ліги роз'єднувальними, виникає не ланцюжок затримань, а ланцюжок інтонованих прим. Утворюється образ протесту, непокори! Особливо помітною ця предиктність стає в другій частині вступу. Зрозуміти інтонаційну схему цього епізоду допоможе вправа – зіграти його, заліговуючи однойменні вісімки. З'ясовується, що в 11–12 тактах мають інтонуватися висхідні інтервали (зм.7, в.6, в.6, ч.8), тобто їх нижні звуки граються голосніше верхніх. Це дозволить зняти акцент з кадансового квартсекстакорду (який так часто любляють акцентувати піаністи) і перенести його на увідний тон (і наступні увідні тони до тонічного тризвуку). На користь цього перенесення говорять і те, що кадансовий квартсекстакорд є розв'язанням попереднього септакорду подвійної домінанти. Техніка виконання роз'єднувальних ліг має свої особливості: замість традиційних кистьових рухів, якими так зручно грати об'єднувальні ліги (опора – зняття), необхідно використовувати суто пальцеву гру.

Тут треба звернути увагу на трактування форми експозиції, аби уникнути двозначності у вживанні відповідних термінів. В музикознавчій та методичній літературі розповсюджена версія, згідно з якою початок сонати є головною партією (20 тактів), наступні 20 – сполучною, потім йдуть побічна партія (14) і заключна (34) [6, с. 178–180]. Одразу можна помітити диспропорційність розділів, яка порушує класичні канони формоутворення, виявляється також, що основним матеріалом для розробки слугує сполучна партія! Все, однак, стає на свої місця, якщо вважати перші 20 тактів вступом, наступні 20 – головною партією, 14 тактів займає сполучна партія, 20 – побічна і 14 – заключна.

Головна партія складається з двох тематичних утворень. Перше з них, побудоване, як і тема долі, на висхідному мелодійному русі по тонах тризвуку та однакової ритмічній основі, є її прямою протилежністю: Allegro замість Largo, forte замість pianissimo, d-moll замість A-dur'a, тонічний тризвук замість секстакорду, – це скоріше заперечення фатуму, боротьба з ним. Таке переосмислення надає темі боротьби необхідну конкретність, ставить точну мету. Друга тема, що походить від початкового Adagio, накладається на тему боротьби. Їй притаманне стримане хвилювання, яке згодом переростає в сповнені душевного болю і відчаю вигуки: людина змушена боротися, не

бачачи для себе іншого виходу.

Визначення основної колізії першої частини дозволяє вирішити питання з повторенням експозиції. Бетховен традиційно позначив повторення. Думки виконавців розділилися: одні повторюють, інші (Г. Нейгауз, В. Нільсен, В. Разумовська, Г. Гульд) – ні. До речі, аналогічна ситуація і в першій частині сонати № 2 *b-moll* Ф. Шопена: не повторюють експозицію С. Рахманінов, А. Корто, Г. Нейгауз, В. Горовиць, Е. Гілельс, Я. Зак, на одному зі своїх майстер-класів різко заперечував проти повторення Д. Башкіров. Трагедійний зміст музики в обох випадках вимагає наскрізної дії, Неможливо собі уявити емоційний підтекст повторення, воно неодмінно звучатиме фальшиво. Згадаймо відомий афоризм, біля витоків якого стояли Г. Гегель і К. Маркс: «Повторена трагедія перетворюється на фарс».

У розробці гострота конфлікту сягає апогею. Тричі проводиться тема долі, причому вона вже займає діапазон на октаву більший, ніж в експозиції, а кожне її проведення захоплює все більше звукового простору. Жажлива перспектива! Не дивно, що головна партія відповідає на максимально підкресленому темповому, динамічному, ладовому контрасті, передаючи граничне напруження людських сил. Розробка закінчується октавним унісоном. Звичайно тут грають *ritenuto* і *diminuendo*, роблячи своєрідну підводку до репризи, що починається все тим же арпеджіато *A-dur*'ного секстакорду, який, таким чином, звучить як продовження унісону. Однак в річці обраної концепції твору логічніше запропонувати інший план переходу. Зауважимо, що в уртексті *ritenuto* немає. Тільки що в розробці боротьбі з загрозю були віддані всі сили, унісон – підсумок цього дійства. Поява зловісного символу – теми фатуму в її первинному вигляді – це страшна несподіванка, це катастрофа, крах усіх надій! Боротьба виявилася безрезультатною! Отже, ніякого уповільнення: унісон слід дограти до кінця в тому ж темпі, роблячи *diminuendo*, але не до *pp*. Потім мікроцезура (!) і вступ теми долі з усіма її початковими параметрами. Тоді можна психологічно обґрунтувати наступний речитатив як запитання людини, чому саме на її долю випали такі випробування. До речі, з початком репризи пов'язана цікава дискусія між Г. Нейгаузом і Л. Баренбоймом щодо педалізації цього епізоду. Бетховен запропонував грати його на одній педалі, знімаючи її з першим акордом *Allegro*, як це було на початку сонати. Г. Нейгауз стверджував, що педаль треба зняти раніше, аби уникнути «бруду» на кінцевому *f* в

речитативі. Л. Баренбойм заперечував, посилаючись на авторський запис педалі [9, с. 9]. Якщо вважати речитатив продовженням початкового секстакорду, тобто єдиним цілим з ним, то можна було би погодитися з Нейгаузом. Якщо ж тему долі мислити як щось вороже, зовнішнє, то речитатив протистоїть їй, – це різні образні сфери. Тому треба дотримуватися бетховенської педалльної вказівки, додержуючи секстакорд до *Allegro*.

Після другого речитативу основні теми трансформуються: тема долі збирається в шестизвучні акорди, які набувають маршовий, наступальний характер, тема боротьби перетворюється на арпеджіо, ритмічна основа яких запозичена з тріолей супроводу головної теми експозиції, – деформація теми є яскравим свідченням відмови від боротьби. В цих арпеджіо часто зловживають педаллю і темпом. Підкреслити її походження від головної теми можна, суворо виконуючи бетховенську вказівку *non legato*, штрих, в свою чергу, накладає обмеження на темпову сторону, що треба враховувати, починаючи сонату. Педаль же використовувати тільки на *sf*, інакше вона затьмарить мелодійну основу арпеджіо. Тільки зі сполучної партії починається точна реприза, до якої додається кода – похмурий, глухий рокіт вісімок в басу на тонічному акорді. Гірким зітханням закінчується перша частина.

Друга частина (*Adagio*) – гімн природі, яка відіграла величезну роль в житті композитора. Він любив довгі прогулянки лісами і луками, часто проводив літо в тихих селах. Тому не дивно, що після бурхливих подій першої частини змучена душа знаходить розраду на лоні природи. Бетховенські образи споріднені тютчевським: «Невозмутимый строй во всем, Созвучье полное в природе...» Пантеїзм *Adagio* знаходить адекватне втілення і у формі частини (сонатна форма без розробки підкреслює безконфліктність), і у пасторальності тематизму, і в оркестровому характері викладення. До речі, останній фактор вимагає від піаніста неабиякої тембральної майстерності, тож необхідно інструментувати фортепіанну фактуру і досить чітко уявляти собі відповідне звучання тих чи інших оркестрових інструментів, щоб мати звукову мету в пошуках тембрів.

Фінал (*Allegretto*) – підсумок циклу. Боротьба закінчилася поразкою,

спілкування з природою несе лише короточасний перепочинок, – як жити далі, у чому знайти душевну опору? «Терпіння – так зветься те, що я повинен тепер обрати собі путівником, і я володію ним» [2, с. 160], – ці рядки з Гейлігенштадтського заповіту, написаного Бетховеном у жовтні 1802 року,

можуть слугувати епіграфом до фіналу. Безупинний рух шістнадцятих асоціюється з бігом часу, загальний похмурий колорит, пов'язаний з майже безроздільним пануванням мінору, – все це створює образ болісної гіркоти і відчаю. Тому недоцільно грати фінал швидко, як це часто доводиться чути, тут зовсім інша енергетика, ніж у звичайних «Вічних рухах», переповнених життєвою силою.

Важко погодитися з думкою Р. Роллана щодо 17-ї сонати Бетховена: «...рівновазі частин в сонаті d-moll чогось не вистачає для того, щоб дати повне душевне задоволення. Занадто важкий мелодійний і психічний склад першої частини, занадто рідка і прозора тканина останньої частини, сплетена з повітряних павутинок. Твір цей, що не має притягання, схильний перекинутися. Без всякого сумніву Бетховен це відчував. І виправив в «Appassionata» [6, с. 187]. На це можна відповісти словами Г. Нейгауза: «Мабуть, ні в кого з великих композиторів не відчувається з такою силою та ясністю, що досконалість і логіка форми зумовлені досконалістю, *правдою психічного процесу*, що лежить в основі твору і виражається в ньому» [8, с.13]. Не можна судити 17-у сонату за законами 23-ї (як і за законами будь-якого іншого твору). В ній відображено думки і почуття композитора в переломний період його життя. Теза Й. В. Гете «Лиш той життя і волі гідний, Хто б'ється день у день за них» ще не стала бетховенським кредо, боротьба ще не стала способом існування. Проте необхідність боротьби вже відчувається Бетховеном: боротьба – єдиний спосіб перетворення дійсності, єдина можливість змінити існуючий порядок речей. І тут важливий не стільки результат, скільки процес.

У науковій та науково-методичній літературі, присвяченій питанням музичного виконавства, дуже часто зустрічається твердження, нібито головним завданням виконавця є досягнення «адекватності його інтерпретації авторському задуму» [3, с. 15]. Але тут виникає дуже просте запитання: як верифікувати отриманий результат, як встановити ступінь цієї адекватності? Хто може взяти на себе сміливість сказати, що він знає, в чому полягає авторський задум? Навіть коли сам автор так чи інакше висловлювався з цього приводу: наприклад, Бетховен, відповідаючи на запитання щодо образного змісту його 17-ої сонати, радив читати «Бурю» Шекспіра. Тому доцільніше визнати, що виконавець має створити власний задум на основі авторського нотного тексту, залучаючи свій життєвий, професійний, слухацький, загальноестетичний досвід, історичні

відомості, теоретичні положення, традиції виконання твору, зафіксовані в аудіо-, відеозаписах, його редакціях. Можна сказати, що виконавська інтерпретація має бути адекватна задуму виконавця, тільки він може оцінити цю адекватність. Звідси безліч різноманітних інтерпретацій твору.

Візьмемо як приклад Прелюдію К. Дебюссі «Перервана серенада». Звичайно її трактують як гумористичну побутову сценку з іспанського життя. «Нічна, жартівлива фантазія в стилі Гойі...», – зазначав А. Корто [5, с. 135]. Гумор ситуації бачився в тому, що любовне зізнання постійно переривається сторонніми звуками зовнішнього світу. Як згадувала М. Лонг, сам Дебюссі говорив: «Бідолаха, його весь час переривають!» [7, с. 106]. Здавалося б, це той досить рідкісний випадок, коли до нотного тексту задано словесне оформлення авторського задуму. Проте драматизм, надзвичайна експресія, притаманні Прелюдії, просто змушують шукати якусь альтернативну сюжетну версію.

Підходячи до назви Прелюдії дещо більш метафорично, можна сказати, що закоханий чоловік співає серенаду своїй обраниці протягом усього життя. Перервати її може тільки смерть, одноразово і назавжди. Та серенада, яка звучить і постійно переривається, співається не під балконом коханої, а над її могилою, це – серенада-прощання. Переривання, які в традиційному тлумаченні надавали ситуації гумору, викликані не зовнішніми, а внутрішніми причинами: людина, не витримуючи величезної душевної напруги, перериває себе сама. Феноменальне вміння Дебюссі буквально кількома звуками створювати певний образ дає змогу в цьому короткому творі відчути і нестерпний біль втрати, і спогади про щасливе минуле, і привид коханої, який з'являється в граціозному танці після призивного соло, і примирення з дійсністю, і, нарешті, прощальні репліки, сповнені ніжності і любові. І жартівлива побутова музична замальовка стає чи не найтрагічнішою п'єсою в творчості Дебюссі.

Висновки та перспективи подальших розвідок напрямку. Отже, виконавський аналіз поєднує в собі об'єктивний і суб'єктивний фактори. Метою його є формування власного задуму музичного твору. Результат аналізу багато в чому залежить від вихідної теоретичної позиції виконавця. Інтуїтивні знахідки отримують логічне обґрунтування, теоретичні висновки наповнюються емоційним змістом.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта / Е. П. Бадура-Скода // М. : Музыка. 1972.

373 с.

2. Бетховен Л. Письма. В 4-х т. Т.1: 1787-1811. Изд. 2-е, доп. / Л. Бетховен // М. : Музыка, 2011. 616 с.

3. Вечер Д. В. Виконавський аналіз музичного твору : теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Д. В. Вечер // К. : 2007. 32 с.

4. Дятлов Д. А. Исполнительский анализ пианиста как основа интерпретации/ Д. А. Дятлов // Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т.15, №2 (3), 2013. С. 804–806.

5. Кортто А. О фортепианном искусстве / А. Кортто // М. : Музыка, 1965. 363 с.

6. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. Изд. 2-е / Ю. Кремлев // М. : Сов. композитор, 1970. 333 с.

7. Лонг М. За роялем с Дебюсси / М. Лонг // М. : Музыка, 1985. 163 с.

8. Нейгауз Г. О последних сонатах Бетховена / Г. Нейгауз // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып.2. М. : Музыка, 1968. С. 13–21.

9. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 2-е изд / Г. Нейгауз // М. : Музгиз, 1961. 319 с.

10. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер // М. : Музыка, 1965. 725 с.

REFERENCES

1. Badura-Skoda, E. i P. (1972). *Interpretatsiya Motsarta*. [Interpretation of Mozart]. Moscow.

2. Betkhoven, L. (2011). *Pisma*. [Letters]. Moscow.

3. Vecher, D. V. (2007). *Vykonavskyy analiz muzychnogo tvoruu : teoretychnyy i praktyko-metodychnyy aspekty (na prykladni diyalnosti pianista-interpretatora.)* [Performing analysis of a musical

work: theoretical and practical and methodological aspects (on the example of pianist- interpreter)]. Kyiv.

4. Dyatlov, D. A. (2013). *Ispolnitelskiy analiz pianista kak osnova interpretatsii*. [The pianist's performance analysis as a basis of interpretation]. Samara.

5. Korto, A. (1965). *O fortepiannom iskusstve*. [About the art of piano]. Moscow.

6. Kremlev, Yu. (1970). *Fortepiannyye sonaty Betkhovena*. [Beethoven's Piano Sonatas]. Moscow.

7. Long, M. (1985). *Za royalem s Debyussi*. [At the piano with Debussy]. Moscow.

8. Neygauz, G. (1968). *O poslednikh sonatakh Betkhovena*. [About Beethoven's last sonatas]. Moscow.

9. Neygauz, G. (1961). *Ob iskusstve fortep'yannoy igry*. [On art of piano playing]. Moscow.

10. Shveytser, A. (1965). *Iogann Sebastian Bakh*. [Johann Sebastian Bach] Moscow.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

ТІТОВИЧ Валерій Іванович – доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка.

Наукові інтереси: музична педагогіка, теорія та практика музичного виконавства.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

TI TOVYCH Valerii Ivanovich – Associate Professor of the Department of Instrumental and Performance Skills of the Institute of Arts Borys Grinchenko Kyiv University.

Circle of scientific interests: music pedagogy, theory and practice of musical performance.

Стаття надійшла до редакції 18.05.2021 р.

УДК 371.134:373.3:504

DOI: 10.36550/2415-7988-2021-1-197-175-181

ХРОЛЕНКО Марина Володимирівна –

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії і методики викладання природничих дисциплін, докторант Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2118-1977>

e-mail: marina.khrolenko@gmail.com

ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ ЕКОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ БІОЛОГІЇ В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ В ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Постановка і обґрунтування актуальності проблеми. Сучасний ринок праці вимагає від випускника закладу вищої освіти не лише глибоких теоретичних знань, а й здатності самостійно застосовувати їх у нестандартних, постійно змінюваних життєвих ситуаціях, переходу від суспільства знань до суспільства життєво компетентних громадян [6]. Належний рівень екологічної компетентності учнів у закладах загальної

середньої освіти можуть забезпечити педагогічні кадри з високим рівнем сформованості цієї якості особистості, зокрема майбутні вчителі біології.

Розвиток сучасної системи освіти визначається інноваційними перетвореннями, в основі яких лежить використання компетентнісного підходу, а саме формування у майбутніх учителів професійно-педагогічної компетентності, важливим складником якої є