КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

МАКАРЧУК ФЕЛЄ-ДІАМ ЕЛЕНА-АНТАРЕС

УДК 78.087.5

ФЕНОМЕН ВПРАВ ІЗИДОРА ФІЛІППА В СВІТОВІЙ КУЛЬТУРІ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА

17.00.01 – Теорія і історія культури

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства



КИЇВ – 2003

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Київському національному університеті культури і мистецтв, Міністерство культури і мистецтв України, м. Київ.

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
Бичков Юрій Миколайович,
Російська Академія Музики
ім. Гнесіних, професор кафедри
сучасних проблем музичної
педагогіки, освіти та культури

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Деменко Борис Вадимович,
Київський національний університет
культури і мистецтв, професор кафедри
теорії музики і музичного виховання

кандидат мистецтвознавства, доцент
Кашкадамова Наталія Борисівна,
Львівська державна музична академія
ім. М. Лисенка, професор кафедри
спеціального фортепіано

Провідна установа: Одеська державна консерваторія
ім. А.В. Нежданової, кафедра сучасної
музики та музичної культурології

Захист відбудеться 20 червня 2003 р. о 14 год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д.26.807.02 у Київському національному університеті культури і мистецтв (01133, м. Київ, вул. Щорса, 36).

З дисертацією можна ознайомитись у науковій бібліотеці Київського національного університету культури і мистецтв (01133, м. Київ, вул. Щорса,36).

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність дослідження. У дисертаційній роботі досліджується феномен вправ Ізидора Едмонда Філіппа (1863 – 1958) у світовій культурі фортепіанного виконавства. Явище досить відоме в історії, теорії фортепіанного мистецтва і педагогіки, залишається ще маловивченим у музичній культурології, науці та широкій практиці виконавського опанування фортепіанною музикою не лише в Україні, Росії, інших країнах, але й у самій Франції. При цьому визнається, що набуття піаністом універсальної техніки передбачає опрацювання поряд із вправами Крамера, Черні, Ганона, Мошковського та інших майстрів фортепіанного мистецтва і педагогіки, потужного й своєрідного масиву вправ І. Філіппа (Д. Тачер).

Вказаний стан розробки існуючої проблеми спричинений багатьма факторами, передусім складністю представлення всієї повноти творчого здобутку І. Філіппа в музичній культурі в цілому і у мистецтві фортепіанного виконавства зокрема. В історії й теорії культури виконавського мистецтва не вивченими залишаються значні фондові та архівні матеріали різних бібліотек Франції (наприклад, бібліотек Рішельє, Міттерана), Німеччини, Англії, Швеції, Фінляндії, США та інших країн, з якими пов'язували І. Філіппа різні аспекти його широкої музично-освітньої та фахової діяльності.

Проте основоположні праці І. Філіппа в галузі розвитку піаністичної техніки, глибина їх впливу на фахівців Європи й Америки, закладені в них продуктивні ідеї удосконалення піаністичної майстерності, а також досягнуті І. Філіппом за їх допомогою видатні результати у вихованні артистичної молоді багатьох країн світу впродовж більш ніж піввікової виконавської, педагогічної, композиторської, публіцистичної й музичної культурно-просвітницької діяльності зумовлюють актуальність проведення спеціального дослідження незвичайного феномену як у вітчизняній, твк і зарубіжній музичній культурі, науці та мистецтві.

Саме існування матеріалу праць І. Філіппа, з одного боку, а з іншого – успішність їх в цілому лише індивідуально-ексклюзивного застосування видатними митцями самі по собі, поза межами спеціального наукового дослідження, ще не розкривають їх дійсний науково-практичний (передусім мистецький, культурологічний, педагогічний, методичний, психологічний, естетичний, філософський, методологічний, типологічний і т. д.) сенс, який навіть і самим І. Філіппом розуміється, на наш погляд, неточно – всупереч його ж блискучій виконавській та педагогічній практиці. Також і аналіз відомих роздумів видатних вітчизняних та зарубіжних фахівців про роботу над піаністичними вправами у низці інших питань розвитку піаністичної культури, педагогіки та методики показують, що такий важливий засіб

здійснення дидактичного принципу міцності засвоєння знань, навичок та вмінь, яким є вправа у процесі її проведення, в системному знанні належним чином не усвідомлюється. Тому в осмисленні та практичному вирішенні питань культури фортепіанного виконавства воно набуло характеру певної невідповідності своїх складових – теорії та практики. При цьому розуміння теорії як такої у той же час звужувалося – як і поняття практики – до суто внутрішньої піаністичної предметності поза врахування її культурологічно обумовлених взаємозв'язків з іншими, не спеціальними теоріями як з музичних, так і не музичних дисциплін. Причиною тому було осмислення сутності вправи в теорії та практиці фортепіанного виконавства поза спеціальними науковими дослідженнями, лише побіжно, у низці більш загальних або часткових проблем (А. Бірмак, Г. Коган, Є. Ліберман, Н. Любомудрова, Г. Нейгауз, Л. Ніколаєв, О. Ніколаєв, Гр. Прокоф'єв, О. Шульпяков, А. Щапов, Р. Брейтгаупт, А. Гізекінг, М. Жаелль, А. Корто, М. Лонг, К. Мартінсен, Е. Робіне, Ф. Штейнгаузен).

Зазначений стан розробки проблеми, на жаль, не надає дієвої можливості застосування існуючого знання до вправ І. Філіппа також з причин нез'ясованості в ньому сенсу самого поняття вправи (В. Вахромєєв, М. Катунян, І. Ліцвенко, Т. Овсяннікова, Р. Зейтц, М. Онеггер, М Фергюссон). Актуальним, отже, стає і понятійно-термінологічне осмислення феномену вправ у необхідності обгрунтовувати відповідні визначення термінів і підходів, окремих шкіл та стильових напрямів фортепіанного виконавства. Вирішення питань понятійно-термінологічної проблематики у напрямі уточнення та узгодження надає можливість дослідникам різних національних піаністичних шкіл чіткіше визначатися відносно взаємно обумовленої у такому випадку наукової конвенції по термінуванню досліджуваного у різних аспектах матеріалу науково-методичних, нотно-методичних та інших видань, а також і у екстраординарних контекстах культурологічних пошуків.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана за планами науково-дослідної роботи кафедри історії і теорії культури і тематикою науково-дослідної діяльності Київського національного університету культури і мистецтв у рамках комплексної програми Міністерства культури і мистецтв України "Концептуальні напрямки діяльності органів виконавської влади щодо розвитку культури".

Мета роботи полягає у культурологічному дослідженні феномену вправ І. Філіппа в контексті розвитку світової культури фортепіанного виконавства загальнонаукового та прикладного знання, історії, теорії й практики фортепіанного мистецтва як основи застосування традиційних та нових методів, методик і методологій у навчанні, вдосконаленні професійної

майстерності, індивідуальній селекції вправ взагалі і вправ І. Філіппа зокрема.

Завдання:

- визначити джерелознавчі та концептуальні основи дослідження;
- розглянути ретроспекцію об'єктно-предметної термінології;
- дослідити загальні основи класифікації вправ І. Філіппа;
- осмислити гуманітарні форми ейдетики феномену вправ та з'ясувати їх природничо-наукові параметри;
- проаналізувати дефініційні структури феномену вправ як явища і процеси;
- уточнити методологічні підходи у розгляді феномену вправ;
- експлікувати вправи І. Філіппа в контексті ейдологічного становлення їх піаністичного змісту.

Об'єктом дослідження є вправа як різновид навчальних та виховних методів здійснення дидактичного принципу міцності засвоєння знань, навичок та вмінь в культурі фортепіанного виконавства.

Предмет дослідження – феномен вправ Ізидора Філіппа в світовій культурі фортепіанного виконавства.

Методологія та методи дослідження обумовлені його предметом, пов'язані з досягненнями спеціальних культурологічних, мистецтвознавчих, музикознавчих, загальнонаукових, прикладних історичних, логіко-філософських, естетичних, філологічних та інших досліджень вітчизняної та світової науки, ґрунтуються на засадах історизму, єдності історичного й логічного, загальнонаукових методів аналітично-синтетичної обробки джерел, компаративного мовознавства, структурно-функціонального і типологічного підходів, феноменологічної експлікації та реконструкції предмету в цілому.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що:

- вперше феномен вправ Ізидора Філіппа у світовій культурі фортепіанного виконавства став предметом спеціального культурологічного дослідження;
- вироблено нову методологію культурологічного синтезу в аналізі феномену піаністичних вправ взагалі та вправ І. Філіппа зокрема;
- розроблено новий у музичній культурології клавікінемалогічний підхід, в якому, на відміну від існуючих вузькопрофільних, точніше відбивається зміст і специфіка дослідження піаністичних вправ та пов'язана з цим експлікація вправ І. Філіппа;
- визначено ейдетичні складові до побудови культурологічної теорії піаністичних вправ як методологічної основи вивчення вправ І. Філіппа;

- у науковий обіг введено нову термінологію з феноменологічного дослідження вправ І. Філіппа та інших виконавців-педагогів як в галузі фортепіанного мистецтва і науки, так і в удосконаленні культури виконавської майстерності в її відомих різновидах та методиках;
- сформульовано основний закон піаністичного звукоутворення в культурі та мистецтві фортепіанного виконавства, що має ключове понятгєво-термінологічне, методичне і технологічне значення у кваліфікованому розумінні та проведенні піаністичних вправ, особливо вправ І. Філіппа;
- на матеріалі вправ І. Філіппа визначено закономірності долання піаністичних труднощів логічного та методологічного характеру.

Практичне значення дослідження полягає у можливості застосування його положень і матеріалу в музичній культурології, історії, теорії та практиці фортепіанного виконавства, у веденні загальних курсів музично-виконавських, музично-теоретичних, музично-педагогічних та музично-психологічних дисциплін, а також у конкретизації інших галузей наукового та прикладного знання у відповідному їх спрямуванні (філософія, психологія, дидактика мистецтва).

Апробація дисертаційного дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії і теорії культури Київського національного університету культури і мистецтв, на якій дисертацію було рекомендовано до захисту.

Основні результати дисертації були апробовані автором на Четвертій Всеукраїнській науково-теоретичній конференції "Молоді музикознавці України" (2002); нарадах Криворізького міського музичного училища (2002) та музично-педагогічного факультету Криворізького державного педагогічного університету (2002); при читанні курсу фортепіанного виконавства на основі узагальнення вітчизняного та європейського принципів викладання музично-виконавської культури, фортепіанного мистецтва, педагогіки і науки студентам Музичної академії Р. Баретського в Брюсселі; у власній виконавській та педагогічній практиці. Деякі матеріали дисертації використовуються архівом Ізидора Філіппа університету Луїсвілла штату Кентуккі в США.

Публікації. Основні положення дисертації висвітлено у 6 одноосібних публікаціях, з них 5 – у фахових виданнях.

Структура дисертації зумовлена логікою дослідження, його метою та основними завданнями. Дисертація складається зі вступу, трьох глав, висновків та списку використаних джерел (227 позицій, у тому числі 86 – на іноземних мовах). Загальний обсяг дисертації – 222 с., з яких 203 с. складають її основний текст.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У **Вступі** обгрунтовується актуальність теми дисертації, визначаються її основна проблематика, мета, завдання, методологічна основа, об'єкт та предмет дослідження, характеризуються наукова новизна та практичне значення отриманих результатів.

Глава 1 – Вправи І. Філіппа в історії і теорії музичної культури – присвячена аналізу визначальних аспектів наукового дослідження вправ І. Філіппа і складається з трьох підрозділів.

В першому підрозділі – **Джерелознавчі та концептуальні основи дослідження** – розглядаються історіографічні та загальнонаукові передумови дослідження доробку І. Філіппа, важливіша частина якого сконцентрована у численних виданнях його вправ для фортепіано. Так, за даними лише одного з американських архівів, у ньому знаходиться 289 праць І.Філіппа у 390 томах.

Помітний вплив І. Філіппа на розвиток піанізму XX ст. підтверджує і той, наприклад, факт, що І. Стравінський, узявши лише кілька уроків у І. Філіппа для спеціальної підготовки до виконання ним свого фортепіанного концерту, у наступні після того 22 роки постійно удосконалював свою техніку саме за збіркою вправ І. Філіппа "Повна школа техніки для фортепіано". Вчився у І. Філіппа й син І. Стравінського – Сулима. Серед учнів І.Філіппа – видатний музикант, культурний діяч і гуманіст XX ст. Альберт Швейцер. Досить показовим також є згадування в біографії відомого французького піаніста й композитора Ч. Алкана про його творчі зв'язки з Ф. Шопеном, Ф. Лістом і І. Філіппом.

У концептуальному осмисленні згаданих матеріалів відзначена важлива роль публікацій І. Філіппа про удосконалення піаністичної культури ("Деякі роздуми про фортепіанне навчання", численні статті в журналі "Менестрелі", з яким І. Філіпп співпрацював на протязі кількох десятиріч), а також коментарі до виданих ним вправ інших майстрів фортепіанного виконавства ("Вправи Рубінштейнів" О. Віллуана, вправи Л.-Е. Гратіа, Ж. Пішни). Розглянуто праці Т. Воробкевич, Р. Геріга, Е. Коваленко, Д. Комбар'є, Д. Ле Блан, Я. Мільштейна, Г. Нейгауза, Ч. Тімбрелля, в яких вправи І. Філіппа подано у різних джерелознавчих, історичних, теоретичних і методичних контекстах. З'ясована необхідність орієнтація на науковий напрям, започаткований Школою вищих досліджень Сорбонни, за яким вивчення історичних матеріалів складається з трьох етапів загального процесу: етапу "попередніх відомостей", етапу "аналітичних процесів" та етапу синтезу. Такий напрям дозволяє повніше і грунтовніше охоплювати й залучати до музично-дослідницького вжитку фахівців піаністичні досягнення школи І. Філіппа.

У другому підрозділі – **Ретроспекція об'єктно-предметної термінології** –аналізується поняття вправи як у вітчизняній, так і західно-європейській історії й теорії музичної науки.

Розгляд основних вітчизняних джерел з теорії та практики фортепіанного мистецтва свідчить, що термінологічне і поняттєве осягання сутності вправ не здійснювалося з урахуванням необхідних науково-історичних джерел їх генезису, які підмінювалися міркуваннями про "роботу" над розвитком фортепіанної майстерності, техніки, про педагогіку й методику навчання мистецтву фортепіанної гри тощо. При цьому не давалася дефініція того, що ж таке є сама ця "робота" і "вправа" по їх необхідним визначенням, над "чим" ця "робота" здійснюється. Вправи розумілися і як "напівфабрикат" (Г. Нейгауз), тобто не в їх теорії і чи як "живий практичний досвід" (О. Ніколаєв), а щось, сфабриковане лише "напів-".

Західно-європейська музична наука (теорія музики, фортепіанна педагогіка й методика) у розгляді піаністичних вправ, відповідних ідей та загального підходу хоч і набула своєрідних форм їх абстрактного усвідомлення та практичного засвоєння, проте за своєю сутністю вона не відрізняється від вітчизняного (дорадянського, радянського та пострадянського) термінологічного осмислення і практикування вправи: в обох випадках пропонується працювати над тим, що не визначається як таке теоретично. Так, в одному з останніх на Заході узагальнюючих досліджень піаністичної техніки, проведеного у контексті розвитку її теорії, історії та практики, питання піаністичних вправ висвітлюється лише з боку їх зовнішньої тривалості (Е. Робіне). Зміст відповідного поняття "вправа" залишається тут неоднозначним і може розкриватися лише довільно. Останнє стосується статей із зазначеної проблеми і у європейських енциклопедичних та довідникових виданнях. Здійснена у дисертації термінологічна об'єктно-предметна ретроспекція допоможе, на думку автора, теоретикам і практикам різних сфер застосування вправи наблизитись до необхідного аналізу та визначення її сутності у власному ж її предметному протиріччі, а також з'ясувати сенс інших, пов'язаних з цим термінів і понять.

У третьому підрозділі – **Загальні основи класифікації вправ І. Філіппа** – розглянуто значення існуючих у піаністичній культурі тенденцій по впорядкуванню вправ для осмислення їх якісної багатоманітності у І.Філіппа (хоч іноді він і припускався самоповторень /Ч. Тімбрелль/). У світовій історії й теорії фортепіанного виконавства ці тенденції мають не стільки науково й термінологічно обгрунтоване осмислення, скільки відбиття практики безпосередньої педагогічної роботи, в якій "індивідуально" створювані мішані добірки вправ частково включають, таким чином,

елементи матеріалу різних типів вправ, які є узагальненням існуючих тенденцій їх диференціації. Ці типи вправ пов'язуються в дисертації із загальною роботою, по-перше, над різними видами фундаментальних піаністичних формул і, по-друге, над їх індивідуальною розробкою у фактурі фортепіанних творів різних композиторів.

Тому, отже, до першої групи вправ І. Філіппа відносяться його «Complete school of technic for the piano», «Ecole du Mécanisme pour le Piano», «Gammes Majeures et Mineures /Essai sur la maniére de les travailler», «Méthode élémentaire et pratique», «Une heure le piano», «Exercices pratiques pour le piano (Introduction aux Exercices Journaliers) тощо. До другої групи вправ І. Філіппа включаються такі його праці, як «Antologie Pianistique», «La Technique de Franz Liszt», «Exercices analytiques pour les oeuvres de Chopin» і т.п.

Як показано у дисертації, парадоксальне розуміння феномену вправи полягає у тому, що звичайно її називають то як елемент техніки (як терції і т. п.), то як метод засвоєння цього елементу (інтуїтивний і т. п.). Але насправді матеріал вправи не може визначатися як метод його засвоєння. Опрацювання незмінного матеріалу вправ передбачає змінну сукупність правильних і/чи помилкових методів його засвоєння, яка у подальшій роботі (правильному методі) від помилкових рухів рафінується. Як доречно зазначає Я. Мільштейн, "... можна навіть грати всі 12 зошитів вправ Ліста (як і всі, на додаток, вправи І. Філіппа. – М.Ф-Д. Е.-А.) та все ж таки не стати справжнім віртуозом. Адже для технічних досягнень піаніста має значення не лише тільки що він грає, але і як він грає... всі вони гарні для тих, хто знає, як над ними працювати...". Проте естетичний і технологічний сенс вправ І. Філіппа дає змогу виявити лише загальнотеоретична та спеціальна типологізація піаністичних вправ на фоні значно ширшої історико-психологічної, дидактичної та іншої, пов'язаної з предметом дослідження у даній дисертації, теорії та практики.

Глава 2 – Ейдетика феномену вправ – присвячена аналізу їх сутнісних логіко-історичних конкретизацій і складається з чотирьох підрозділів.

У першому підрозділі – **Гуманітарні форми** – досліджуються загальні філософські, дидактичні, психологічні, праксеологічні та інші засади осмислення феномену вправ, що має коріння в глибоких шарах історії людської діяльності та культури. Ще в античні часи вважалося за необхідне вчити й вчитися вправам, як і будь-якому іншому виду діяльності в житті людини. За Платоном, саме життя людей повинно бути "плетінням з вправ". Самі вправи не повинні повторюватися безкінечну кількість разів чи довільно тривало, а визначатися практичною метою їх проведення. Тому вправи здійснюються окремо від інших видів праці і у відповідних для цього умовах.

Хоч поняття вправи (або вправності як певного за якістю результату діяльності людини) спеціально не визначалося в його власному, абстрагованого від конкретного виду діяльності сенсі, проте в античні часи воно мало зміст певної форми або виду чи засобу гартування людини для досягнення такою гартувальною її обробкою певної стабільності та кількісно-якісної точності її дій та рухів. Причому, мусичні та гімнастичні зразки діяльності, як родові також і для вправ, мають сенс лише в їх філософській збалансованості (що, втім, не повинно обмежувати думку про необхідність спеціального навчання вправам як відмінним від родових форм видам діяльності). Оскільки ж різним видам діяльності властиві відповідні вправи, то і у такому виді діяльності людини, як гра на музичних інструментах, вправам також необхідно навчати. І не лише грі вправ (матеріалу), але і вправам з цієї гри (методу) – як її "практичним рефлексіям у природній єдності їх теорії та практики. Це і визначатиме сенс феномену вправи як такої. Справедливим і культурно-історично підтвердженим такий загальний висновок є і щодо історико-культурних основ піаністичних вправ взагалі і вправ І. Філіппа зокрема. Але історико-культурна конкретизація розуміння вправ та їх спеціалізація не повинні ставати абсолютизованим приводом для їх протиставлення теоретичному осмисленню своїх реалій у тих "добрих людей, що не дають струнам спокою і піддають їх тортурам, накручуючи на кілки", а також "цінують вуха вище за розум" (Сократ) чи "живий практичний досвід" – вищим за "багатьох теоретичних праць" (О. Ніколаєв).

Традиції філософської та педагогічної класики у розумінні та навчанні вправам, закладені ще греко-римською культурою, у Новий час були вперше переосмислені та якісно розвинуті у зв'язку з новими соціально-політичними та культурно-історичними умовами геніем Я. А. Коменського. Це дозволяє нам значно наблизитися до необхідного розуміння феномену вправи як такої в її основних рисах та характеристиках. Найцінішою, ним збереженою, є традиція платонівського "діалектичного методу", або шляху у пізнанні речей, в якому органічно сполучається знання про предмети зі знанням про засоби їх осмислення, а засвоєння основ наук – з філософською, методологічною освітою. Цей прогресивний для епохи Я. Коменського підхід залишається таким і для пізнішого, і для нашого часу. Сьогодні одним із серйозних недоліків аналізу питань практичного втілення знань у дійсність є "недостатня увага філософському осмисленню значення методики у цьому процесі, в цілому – проблемі ефективності діяльності" (В. Рижко). Як показує здійснений в дисертації аналіз праць Я. Коменського, змістовність розуміння вправ визначалася ним у системі його "Великої дидактики" педагогічних дій і відповідно до застосовуваної у ній термінології. Ієрархія останньої передбачає аксіоматику дедуктивно отримуваного знання шляхом руху

думки від загального до окремого, оскільки "розуміння загального є основою знання, пізнання вкрай дрібних деталей – довершеністю знання…". При цьому Я. Коменський посилається на природні процеси, оскільки "будь-яке формування природа починає з самого загального і завершує найбільш особливим… Нікому не можна дати освіту на основі якоїсь часткової науки, незалежно від решти наук". Запропоновані ним одинадцять правил навчання мистецтву слід віднести і до гуманітарних форм осмислення музичних вправ взагалі, в тому числі до вправ І. Філіппа у фортепіанному виконавстві, адже навчання мистецтву… потребує… *частого вправляння*" (Я. Коменський). Також загальний дидактичний принцип міцності засвоєння знань, у контексті якого, за традицією, вправа отримує своє суттєве визначення, передбачає у Я. Коменського розумний спосіб закріплення навчального матеріалу, відповідні три умови та низку основоположень. У гегелівському ж підході генеза та роль вправ розумілася вже як сама органічно багатоманітна історія людства, яку окремий індивід, себе-таки створюючи в освітньому тепер вже процесі, всотовує в себе специфічними засобами пізнавань, вправлянь та ігор як свою ж неорганічну природу, що в плані субстанціалізації та олюднення індивіда (Гегель, можливо, мав би на увазі тут "одуховлення" індивіда) породжує його власне ставання і, додамо, фахову самосвідомість. Адже, зазначає Гегель, лише "нетерпіння вимагає неможливого, а саме досягнення мети поза звернення до засобів".

З праксеологічного погляду проф. Т. Котарбинський досліджує практичні засоби досягнення мети в їх понятійно-термінологічному усвідомленні й самосвідомості – на прикладах з музичної теорії та практики (диригента, скрипаля, піаніста, композитора, імпровізатора, виконавців взагалі), посилаючись також і на компендіуми методик і технік інших видів мистецтва. Неможливо, наприклад, не врахувати місця поняття вправи у контексті праксеологічної системи її визначень у Т. Котарбинського, де вона виступає як один з видів "складної дії" – акорду дій, смуги дій або ж смуги акордів дій як сплетінням дій, предметність яких в їх плані та методі розглядається ним разом з поняттям підготовки наступної дії і т. д. Розкриття змісту поняття препарації (підготовки) здійснюється в нього за допомогою понять плану та проби, яка відповідно має три вида: діагностичні проби, навчально-тренувальні й конативні. Причому, перший та другий види проб (так само як і процес планування акції) є формами підготовки: "як тренування, так і виявлення можливостей є певною препарацією". Також слід звернути увагу і на визначення проб другого виду – навчально-тренувальних, метою яких є набуття сили або вправності для виконання певних дій. До таких проб Т. Котарбинський відносить "будь-які спортивні тренування, будь-які шкільні практичні заняття, програвання вправ на музичних

інструментах", мовленнєву практику "для оволодіння іноземною мовою". Типологічна тотожність спортивних та музичних вправ, як підготовчих проб навчально-тренувального характеру, дозволяє зробити висновок, що вони мають відповідно і загальну біомеханічну основу фізичних дій, яка конкретизується у кожному випадку, не виключаючи і піаністичні вправи І. Філіппа.

У другому підрозділі – **Природознавчі параметри** - на основі аналізу вітчизняної (Ф. Бірмак, Г. Коган, Г. Нейгауз, О. Ніколаєв, Гр. Прокоф'єв, О. Шульпяков) та зарубіжної (Р. Брейтгаупт, М. Жаелль, Х. Кайнер, К. Мартінсен, Е. Робіне, Ф. Штейнгаузен) літератури з питань природознавчих основ піаністичного формування звуку та його удосконалення пропонується, на відміну від існуючих, принципово інший підхід у їх розв'язанні – клавікінематичний. Його зміст визначається синкрезою *звукоклавіш* та *слухоклавіш* в роботі органу музичної мови піаніста - *пальцьоклавішах піаністичного апарату* в цілому. В такому підході процес піаністичного звукоутворення знаходить своє найбільш адекватне, предметно орієнтоване понятійно-термінологічне відбиття, з одного боку, а з іншого – відомі з історії фортепіанного виконавства технологічні напрями можуть виступати його окремими, локальними проявами. В них, отже, йдеться про дещо одне найголовніше, що являє собою єдність всієї існуючої та можливої багатоманітності матеріалу та методів виховання й вправляння піаністичної техніки, яка у різних підходах це найголовніше відбиває термінологічно однобічно, але в якій тому йдеться про одне й те саме в різних формах: процес звукоутворення як дійсно всеосяжний предмет вправляння у вихованні техніки піаніста, його роботі по засвоєнню фундаментальних піаністичних формул та фактури фортепіанних творів. "Оволодіння звуком, - пише Г. Нейгауз, - є перше й найважливіше завдання серед інших фортепіанних технічних завдань, які повинен вирішувати піаніст". Різноманітні форми оволодіння звуком в процесі та результаті звукоутворення в мистецтві фортепіанного виконавства і пропонується узагальнити в понятті *"клавікінематика"*. Отже, фортепіанні вправи у роботі над технікою і т. д. мають сенс клавікінематичний, а не окремо механічний, анатомічний, фізіологічний, біомеханічний, психотехнічний тощо. Запропонований підхід дозволяє не лише не протиставляти чи синтезувати існуючі підходи, але іноді й суттєво їх уточнити. Механічний, наприклад, термін "перенесення" руки конкретизується у понятті піаністичної "підготовки". Це дозволяє стверджувати: поза підготовки кожної клавікінеми (змістом якої є теоретико-піаністична трансформація лінгвістичного поняття кінеми як артикуляційної розрізнювальної ознаки вимовної роботи одного органу мови в піаністичному утворенні однієї клавіфонеми, фортепіанного

звуку) інтонаційно чисте звукоутворення за відомою формулою "потрібний палець, потрібна клавіша в потрібний час" виявляється не завжди можливим. А оскільки клавікінематичність визначає цілісність/системність предмету вправ, зокрема вправ І. Філіппа, у єдності їх мети і засобів, то вона, таким чином, є сутнісною основою культури фортепіанної гри, туше. В цьому відношенні методологічно помилковим є визначення вправи як "повторення без повторення" (М. Бернштейн). Власне йдеться про те, щоб термінологічно визначити у культурі фортепіанного виконавства дещо стале, яке, незалежно від будь-якої волі, постійно зустрічається, повторюючись у кожному піаністичному явищі. Як нам уявляється, клавікінематичний підхід надає можливість це здійснити.

У третьому підрозділі – **Дефініційні структури явищ та процесів -** на основі структурного аналізу існуючих форм, параметрів, принципів, моделей, формул, етапів і т. п. дефінiювання явищ і процесів вправ пропонується, на наш погляд, більш уточнена їх піаністична типологія. Її синтетичний відносно зазначених контекстів та виконавських реалій зміст має ту перевагу, що не дозволяє абсолютизувати, як це прийнято в практиці, їх структурно зняті в ньому форми, вбачаючи в кожному з типів вправ, як формалізованому результаті, також і певний етап здійснення поставленої мети проведення вправи – структурний момент загального процесу в цілому: етап здійснення поставленої мети проведення вправи. Робота над вправами здійснює тим самим певну універсальну процесуальну форму своєї реалізації та самовизначення, конкретизуючись згідно різних її цілеспрямовуючих настанов, - в тому числі і у вправах І. Філіппа. Саме в цьому плані максимум багатоманітності вправ у форепіанній дидактиці може бути узагальнений по відповідним етапам формування будь-якої навички у грі на фортепіано, оскільки ці етапи постають внутрішніми структурними моментами цілісного формування професійної/клавікінематичної навички у її часі та просторі. Так звані фундаментальні, фактурні та інші елементи клавікінематики постають лише індивідуально обраними в конкретному плані проблемами, що потребують свого вирішення у вправах по відповідно засвоюваним навичкам. У зв'язку з цим пропонується наступна модель типологізації вправ залежно від етапу формування ними піаністичної навички, маючи у даному випадку такі визначення етапів: 1.Підготовчий. 2. Побудовний. 3. Тренувальний. 4. Продуктивний.

На першому етапі засвоюють інформацію про музично-естетичні (виразові) та конструктивні цілі, завдання, методи та засоби вправляння у набутті та функціонуванні навички в цілому та деяких основних її складових, їх загальний сенс і т. д. з урахуванням конкретних музичних та дидактичних контекстів (вивчення музичного твору в цілому, в частині або фрагменті;

дидактики самостійної роботи над технікою, її елементами тощо). На цьому етапі отримуються знання про загальні орієнтири (наприклад, "робота над незалежністю пальців", "техніка виконання октав", "розвиток гнучкості" тощо), еталони, схеми, правила, інструкції, зразки, вимоги, пояснення, приклади успішного проведення вправ ("підкріплення" дії), параметри необхідного результату, самостійності виконання завдання й самоконтролю, інтервали, частоту й темпи вправляння, його розуміння (елементи теорії у складних випадках), можливий алгоритм послідовності рухів у вправлянні або конкретну орієнтовну основу дій в цілому. Вправляється, контролюється й закріплюється покращення якості розуміння та відтворення отриманих знань різними шляхами: засобами повторення, опитування, обговорень результатів підготовки до проведення вправ, підняття питань та оцінки відповідей тощо.

На другому етапі співвідносять засвоєні знання із раніше набутим загальним і спеціальним музичним руховим досвідом. Здійснюються перші спроби правильно побудувати й сформувати спочатку найбільш складні рухові елементи вправи як орієнтовні фрагменти взаємозв'язків з менш складними. В такому режимі реальної дії селекціонуються або створюються, зміцнюються й закріплюються спочатку окремі блоки успішних рухів та прийомів у цих орієнтовних фрагментах та їх оточенні. Далі у загальній дії за можливим алгоритмом, схемою, "мапою" або іншим, засвоєним вже на пам'ять підготовчим засобом пробують скласти у часову послідовність наступні один за одним блоки попередньо вправлених успішних дій. Проте чисте, виразне, кероване, результативне, координоване, мобільне, швидке, сильне, гнучке, чітке, ясне, правильне й вільне (без зайвих напружень) відтворення у вправі сукупності всіх блоків рухів у цілому є контрольним показником та підставою для переходу до третього етапу або типу вправ за відповідною тренувальною програмою формування навички.

На третьому етапі вправляння встановлюються і закріплюються взаємозв'язки блоків рухів як засобом набуття і удосконалення нової навички, з одного боку, а з іншого, шляхом внесення уточнюючих змін у нові рухи останні удосконалюються як зв'язок із закріпленими до цього сталими блоками рухів. При цьому підкреслюється й закріплюється значення окремих рухів у зв'язку з загальним налагодженням та встановленням автоматизованості у відтворенні рухів, рухових штампів та інших заготівок апаратного інструментарію піаніста. Вповнене відтворення й автоматизуюча адаптація рухів у вправах до експериментально змінюваним чи можливим умовам їх функціонування (з установкою на випробування міцності оволодіння ними) є контрольною підставою для переходу до вищого типу вправи і формування навички на творчо й сценічно продуктивному етапі

навчання піаніста. У такому разі вправляння втрачає абсолютний сенс спеціального навчально-тренувального метода і перетворюється у знаряддя, інструмент, засіб виробництва зразків вищого ґатунку в їх продуктивно творчому, художньому значенні. Показником можливості переходу до четвертого типу вправ у формуванні навички є перше "вправляння" її відтворення в умовах концертного виступу.

На четвертому етапі формування навички її неспеціальний тип вправляння, функціонуючи вже в умовах концертного відтворення, стає елементом вміння у системі інших навичок (у тому числі й у вмінні працювати над фортепіанним твором в цілому), шліфуючись до майстеррівня. У такому випадку даний тип вправляння необхідної рухової навички поступово трансформується в індивідуальний клавікінематичний елемент виконавської культури піаніста та його майстерності, еквівалентний виконавській формі відтворення елемента музичного змісту, його виразових та формоутворюючих засобів. Тим самим набувається і відповідна його художньо значуща цінність у системі відомих. Форми самоконтролю співпадають тут з рівнем культурно-історично значимої критики, аксіології та відбору. Запропонована типологія піаністичних вправ за відповідними етапами формування та функціонування необхідної навички може бути застосована (з конкретними уточненнями) в якості моделі не лише відносно опрацювання піаністичних рухів, навичок та вмінь, але також і відносно організації роботи над різними фортепіанними творами в їх цілому та частинах, фрагментах. Проте характерними особливостями запропонованої теплології є клавікінематична орієнтація на відпрацювання саме художньо-рухової сторони відтворення фортепіанних творів та її необхідну автоматизацію у вправах в їх музично-дидактичному сенсі типологізації та поетапного практичного здійснення.

У четвертому підрозділі – **Методологічні підходи** – розглядаються інтуїтивний (у тому числі й підсвідомий) та свідомий підходи у формуванні культури фортепіанної гри.

У процесі дослідження розкривається логіка закономірного долання труднощів в тому плані, що варіанти вирішення проблеми виявляються адекватними вже самій проблемі, не відрізняючись від неї по суті й за ступенем складності, але певним чином виявляючись навіть у деякій мірі більшою, видовою складністю. Це відбувається тому, що обрані найбільш довершені варіанти в їх поволі моделюючому цю складність синтезі опиняються адекватними вже самій труднощі, не відрізняючись від неї по своїй сутності і ступеню складності, але певним чином стаючи навіть у деякій мірі більшою трудністю (як і повинно бути) – видовою її формою. В такому разі вихідна трудність стає лише більш легким різновидом, вже у

зазначеному синтезі подоланим із значним або досить відчутним перебільшенням рівня складності віхідної трудноші для того, хто ці вправи виконує. Таким чином вихідна трудність вже не може бути не подоланою: як тепер вже легкість, яка не потребує тренування чи особливої для того уваги.

На основі отриманих у процесі дослідження нових даних вдається також визначити низку найважливіших причин, які не дозволяють успішно вирішувати поставленні завдання. Серед інших – неточності, допущені в процесі моделювання, або прийняття до виконання помилкової моделі в цілому (наприклад, біхевіористської телефонно-телеграфної); неточності у реалізації моделі; підміна поняття "мета" поняттям "еталон"; концептуальна недооцінка ролі слуху у формуванні м'язового відчуття; нарешті, ігнорування смислоутворюючої та контролюючої ролі форм часу в процесі вправляння. Остання причина, в свою чергу, свідчить про низку дидактичних та практичних помилок: в ототожненні понять "вправа" і "твір", абсолютизації форми ключового розміру тактованих у вправлянні рухів, ігноруванні параметру багатомірності піаністичного руху тощо.

Глава 3 – Експлікація вправ І. Філіппа – присвячена дослідженню основних типів його вправ у контексті культурно-історичного становлення уявлень про феномен вправи взагалі і складається з двох підрозділів. Як зазначають дослідники, на першому етапі формування навички "найбільш важливе – це вироблення правильного уявлення про нову вправу" (П. Рудик, Н. Сачко, П. Гальперін), формування якої на відповідній методології й грунтується.

У першому підрозділі – **Вправи для засвоєння фундаментальних піаністичних формул** – досліджено основні властивості вправ І.Філіппа, які необхідно враховувати в удосконаленні піаністичної техніки різного рівня її розвитку.

Найважливішою з них є те, що у своїй типологічно реконструйованій сукупності вправи І. Філіппа являють собою метод, поліваріантну систему і оригінальну концепцію виховання техніки, піаністичної культури та майстерності в їх фундаментальних та фактурно-стильових формах.

Важливою є також спрямованість системи вправ І. Філіппа на нагромадження та закріплення нових рухів і навичок, які у цих вправах починають формуватися. Система має подвійну форму свого виявлення: нотну та вербальну. Іноді вони ідентичні (наприклад, поняття "хроматичні гами", "мажорні і мінорні гами", "сексти", "арпеджіо" і т. п. еквівалентні відповідній їх нотно-текстовій фіксації), іноді різні (наприклад, для понять "досягнення незалежності пальців", "гнучкості кисті", "сили пальців" і т. п. нотно-текстового еквівалента не існує або він буде довільним). Також вправи можна виконувати звичайними, "побутовими" рухами людини, що

торкається фортепіано, але яка не є професійним піаністом. Але ті самі вправи можна виконувати спеціальними рухами, про які нотним текстом нічого сказаного бути не може, хоч у вербальних текстах про це йдеться достатньо детально й цілеспрямовано, особливо для орієнтації та самоконтролю того, хто виконує вправи. У поясненнях до вправ І. Філіпп нагадує про підкладання великого пальця, про гнучкість зап'ястку, незалежність та силу пальців тощо. При цьому назви вправ підмінюються та обмежуються, зрештою, загальною музично-теоретичною термінологією. Приміром, гами мажорні та мінорні за нотним матеріалом І.Філіпп і називає гамами в їх музично-теоретичному ж термінологічному позначенні. В такому випадку нотний та вербальний матеріал за змістом є взаємно оберненим відносно будь-якої з названих форм. Проте невідомо, якій природній властивості піаністичного апарата (скажімо, силі пальців, їх гнучкості, незалежності, швидкості, стійкості тощо) саме нотний чи аналогічний йому музично-теоретичний текст гами може бути однозначним еквівалентом, адже музична теорія не має необхідної "м'язової" (природної) термінології, еквівалентної її нотному відбиттю. Якщо ж у даному випадку застосовувати музично-теоретичну логіку, то гами необхідно розвивати гамами, силу м'язів – силою ж м'язів, а не гамами, терціями чи чимось іншим. У виконавській термінології тому, очевидно, й піаністи повинні стверджувати аналогічне: сила, незалежність, рухливість пальців та рук повинні виховуватися... самими собою. Таким чином, коректність співвіднесення різних за родом систем термінів порушується, а вправи в цілому набувають деякого комічного сенсу. Тому й залишається суперечною рекомендація І. Філіппа робити вправи для розвитку незалежності пальців за допомогою рукостава "до-ре-мі-фа-соль" в обох руках (фактично за допомогою кулаків), який у музичній теорії зветься "кластер". Суперечність долається лише у системному опрацюванні вправ І. Філіппа, даючи у такому разі можливість успішного засвоєння як окремих фундаментальних формул, так і фактури фортепіанних творів з різною стилістикою.

У другому підрозділі – **Вправи для виконавського засвоєння фактури фортепіанних творів** – досліджено змістові аспекти необхідного осмислення вправ, оскільки вони будуються у І. Філіппа на матеріалі конкретних творів композиторів. На основі дослідження зазначеного матеріалу показано, що у вправах для засвоєння фундаментальних піаністичних формул клавікінетика постає певною самоціллю у налагодженні звуко-слухо-рухової адаптації та відчутного розвитку піаністичного апарата (інструмента). Але у вправах для засвоєння фактури клавікінетика стає вже налагодженим інструментом, який тепер вже клавікінематично до-

опрацьовується у досконалішій інтерпретації конкретного фортепіанного твору підчас здійснення піаністом відповідного художнього задуму.

В дисертації також показано, що ототожнення термінології загально технічних та конкретно-музичних вправ І. Філіппа у певній мірі може бути показником не поміченої в історії та теорії піаністичної культури спроби І. Філіппа поєднати або синтезувати в своїх дидактичних матеріалах два по суті зовсім різні, навіть протилежні шляхи і методи розвитку піанізму в його історико-стильовому та навчально-виховному сенсах. Йдеться про поєднання ним у своїх вправах для щоденної роботи піаніста екстенсивного (формульно-клавіатурного) піанізму Ф. Ліста та інтенсивного (фактурно-стильового) піанізму Ф. Шопена.

Загалом у багатотомній антології піаністичних вправ І. Філіппа можна вбачати шлях професійного піаніста до дидактичного оволодіння творами фортепіанного й клавірного мистецтва, аналогічно "історичним концертам" А. Рубінштейна, Г. Беклемішева, О. Каменського та інших видатних митців, які оволоділи цими творами у процесі їх виконавського осягання та відтворення.

У **Висновках** формулюються основні результати дослідження та висвітлюються деякі перспективи подальших досліджень. Основні з них такі:

- у здійсненому в дисертації спеціальному дослідженні феномену вправ Ізидора Філіппа в світовій культурі фортепіанного виконавства встановлено, що найважливіша частина його творчого доробку сконцентрована у створеному ним універсальному корпусі фортепіанних вправ, які справили значний вплив на розвиток професійної культури та майстерності у світовому фортепіанному виконавстві XX сторіччя. Вербалізація цих вправ у відповідній термінології, праксеологічних публікаціях І. Філіппа та інших майстрів світового фортепіанного виконавства щодо виховання й розвитку піаністичної культури у різних її мистецьких та культурно-історичних контекстах значно сприяє точнішому розумінню вправ І. Філіппа, утворюючи необхідність їх феноменологічного дослідження, оскільки явища вправ не є тотожними самим вправам. Тому і парадоксальність розуміння феномену вправ полягає у тому, що звичайно у ньому елемент техніки і метод його ж вправляння неправомірно мисляться як тотожні;
- спеціальне дослідження феномену вправ І. Філіппа було проведено на ґрунті об'єктного визначення поняття вправи та його предметної конкретизації, за якими вправою є різновид навчальних та виховних методів здійснення дидактичного принципу міцності засвоєння знань,

навичок та вмінь в культурі фортепіанного виконавства взагалі й у піаністичних вправах І. Філіппа зокрема;

- визначено, що осягання дійсного змісту феномену вправ І. Філіппа цілком можливе на основі запропонованої в дисертації методології культурологічного синтезу аналітичних даних змісту, а не їх звичайного протиставлення. Сутність вправ, таким чином, конкретизується в ейдетиці гуманітарних форм, природознавчих параметрів, дефініційних структур явищ та процесів, методологічних підходах, складаючи підвалини можливої в такому разі культурологічної теорії піаністичних вправ;
- вироблений у дисертації *клавікінемалогічний* підхід відносно культури піаністичного звукоутворення дає можливість сформулювати його основний закон: синкрезу *звукоклавіш* і *слухоклавіш* в роботі органів музичного мовлення піаніста – *пальцьоклавішах піаністичного апарата* в цілому. Даний закон має загальне ключове понятгєво-термінологічне, методичне й технологічне значення в успішному проведенні піаністичних вправ, особливо вправ І. Філіппа, їх типологічному уточненні;
- за умов точного практичного опрацювання вправ І. Філіппа виникають складності логічного й методологічного типу. Закономірність їх подолання полягає у здійсненні переходу простого повторювання дій на рівень системного опрацювання складностей загального та особливого її рівнів, які стають таким чином відносними;
- увесь корпус вправ І. Філіппа в їх фундаментальному та фактурному типах являє собою метод і поліваріантну систему виховання техніки піаністів та їх майстерності. Вправи І. Філіппа справили і досі справляють значний і зростаючий вплив на вирішення важливих питань історії, теорії піанізму та його методик в різних національних та персональних піаністичних школах, на розвиток фортепіанного мистецтва та педагогіки у музичній культурі XX-го та сторіччя, що зараз вже постало.

Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Античні педагогічні традиції навчання вправам у контексті їх теоретико-піаністичного осягання: культурологічні паралелі //Вісник КНУКіМ. – Серія "Мистецтвознавство". – Вип. 7. – К., 2002. – С. 56-60.

2. Піаністична творчість Ісідора Філіппа: джерелознавчі передумови реконструкції //Культура України. – Серія "Мистецтвознавство. Філософія". – Вип.. 11. – Харків, 2003. – С. 138-144.
3. Поняття вправи в системності теорії і практики фортепіанного мистецтва //Молоде музикознавство. – Вип.. 7. – Л.: ЛДМА ім. М. Лисенка, 2002. – С. 142-150.
4. Поняття вправи у контексті філософії музичної освіти та фортепіанної педагогіки Нового часу //Вісник ДАКККіМ. – №3. – К., 2002. – С. 82-89.
5. Поняття вправи в системності теорії і практики фортепіанного мистецтва //Молоді музикознавці України /Тези IV Всеукраїнської науково-теоретичної студентської конференції 23-27 березня 2002 р. – К., 2002. – С. 93-94.
6. Ейдетика феномена вправ у праксеології Т. Котарбинського //Питання культурології. – №18. – К.: КНУКіМ, 2003. – С. 111-114.

АНОТАЦІЯ

Макарчук Фелє-Діам Елена-Антарес. Феномен вправ Ізидора Філіппа в світовій культурі фортепіанного виконавства. - Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01 – Теорія і історія культури. – Київський національний університет культури і мистецтв. – Київ, 2003.

Дисертацію присвячено науковому дослідженню феномену вправ Ізидора Філіппа в світовій культурі фортепіанного виконавства.

Розглянуто питання джерелознавчого, концептуального, термінологічного й класифікаційного характеру щодо розуміння феномену вправ І. Філіппа в історії і теорії музичної культури. Вироблено нові підходи – методологія культурологічного синтезу та клавікінемалогія – в аналізі об'єкта і предмета дослідження. Визначено ейдетичні основи осмислення піаністичних вправ у системності гуманітарних форм, природничо-наукових параметрів, логічних структур, методологічних підходів, явищ та процесів їх закономірного здійснення. У підсумку пропонується експлікація вправ І. Філіппа у вихованні технічних навичок, подальшому удосконаленні виконавської культури і піаністичної майстерності.

Ключові слова: Ізидор Філіпп, музична культура, фортепіанне виконавство, феномен вправ, методологія, праксеологія, ейдетика, дидактика, класифікація, експлікація.

АННОТАЦИЯ

Макарчук Фэле-Диам Елена-Антарэс. Феномен упражнений Исидора Филиппа в мировой культуре фортепианного исполнительства. – Рукопись.

Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 – Теория и история культуры. – Киевский национальный университет культуры и искусств. – Киев, 2003.

Диссертация посвящена научному исследованию феномена упражнений Исидора Филиппа в мировой культуре фортепианного исполнительства.

Рассмотрены вопросы источниковедческого, концептуального, терминологического и классификационного характера относительно осмысления феномена упражнений И. Филиппа в истории и теории музыкальной культуры. Выработаны новые подходы – методология культурологического синтеза и клавикинемалогия – в анализе объекта и предмета исследования. Определены эйдетические основы пианистических упражнений в системности гуманитарных форм, естественно-научных параметров, логических структур и методологических подходов в определении явлений и процессов их закономерного осуществления. В итоге даётся экспликация упражнений И. Филиппа в воспитании технических навыков, дальнейшем совершенствовании исполнительской культуры и пианистического мастерства.

Ключевые слова: Исидор Филипп, музыкальная культура, фортепианное исполнительство, феномен упражнения, методология, праксеология, эйдетика, дидактика, классификация, экспликация.

THE SUMMARY

Makarchuk Fele-Diam Elena-Antares. The phenomenon of exercises of Isidor Philipp in world culture of piano performing. – The Manuscript.

The dissertation on competition of a scientific degree of the candidate of art criticism on a speciality 17.00.01 – The Theory and a history of culture. – The Kiev national university of culture and arts. – Kiev, 2003.

The dissertation is devoted to scientific research of the phenomenon of exercises of Isidor Philipp in world culture of piano performing.

Questions of source study, conceptual, terminological and classification character concerning judgement of a phenomenon of exercises of I.Philipp in a history and the theory of musical culture are considered. New approaches – methodology of culturologycal synthesis and clavikinemalogy – in the analysis of object and an object of research are produced. Are determined eidologycal bases of pianistic exercises in systemable humanitarian forms, natural-science parameters,

logic structures and methodological approaches in definition of the phenomena and processes of their natural realization. In a result the explication of exercises of I.Philipp in education of technical skills, the further perfection of performing culture and pianistic skill is given. It allows to solve tasks in view not only on their direct material in I.Philipp's didactic works, but also on the analysis of the phenomenon of exercises as such in a science and its concrete definition in piano performing, pedagogics and a technique, in particular, common musical which value assumes the account of all specified and in other musical - performing disciplines at statement and the decision of similar tasks.

The received results, and also the data of domestic experimental physiology and psychology open opportunities of definition of theoretical bases of pianistic exercises on their concept, formulating thus the organic law of the sound's creating in art pianistic the games, having key conceptual - terminological, methodical and technological value in carrying out of pianistic exercises. The question is about primary basic syncresise *soundkeys* and *earkeys* in work of bodies of musical speech of the pianist – *fingerkeys the pianistic device*, that as a whole and in essence makes quite real beginning of construction of the scientific theory of pianistic exercise. On the basis of judgement of a phenomenon of exercises as such and at I.Philipp, in particular, and also the law formulated in the dissertation the new typology of stage-by-stage formation of technical skills and their exercises / fastenings is offered. In the dissertation new terminology for research of a phenomenon of exercises of I.Philipp and other schools of exercises is offered both in the field of world piano performing, and in the field of perfection of culture of mastery in its known kinds and techniques. In exercise laws of overcoming of pianistic difficulties of logic and methodological character are determined.

The conclusion that all case of exercises of I.Philipp represents itself that other as a method and polyvariant system of education of technical equipment and perfection of pianistic skill in their fundamental and impressive - style aspects is essentially important. As shown in the dissertation, I.Philipp's pianistic concept rendered and continues to render indisputable influence as on the decision of the important questions of a history, the pianistic theory and its techniques at various national and personal pianistic schools, and on development pianistic arts and pedagogics in musical culture XX and nowadays ascending century.

Key words: Isidor Philipp, musical culture, piano performing, a phenomenon of exercise, methodology, prakseology, eidetics, didactics, classificatoin, explication.

Підписано до друку 12.05.03. Формат 60x84/16
Друк офсетний. Умов. др. арк. 1,0. Тираж 100 прим. Зам. № 42

Видавництво КНУКіМ