

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

ОМЕЛЬЧЕНКО Т. А.

ФОРТЕПІАННА ПЕДАГОГІКА БОРИСА МИЛИЧА

Істинна педагогіка завжди, всюди, на всіх етапах – творчість, особиста творчість.

Л. Баренбойм¹.

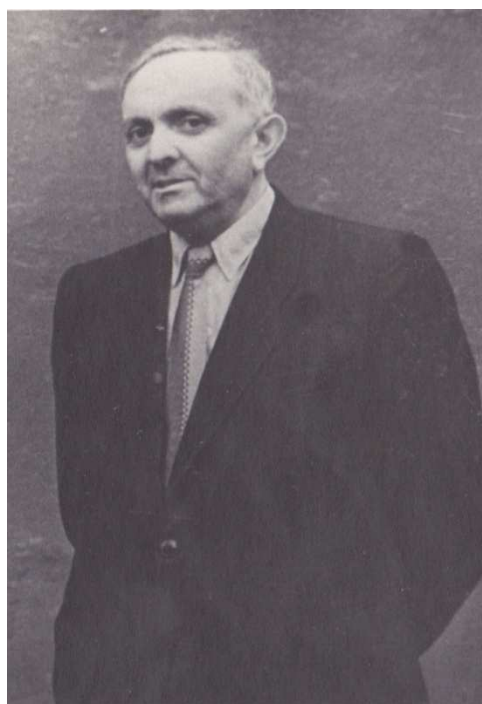
Педагогіка просувається особистостями. Як література не існує поза конкретними іменами, так і педагогіка – це багато людей, втілених у ній. Уніфікувати в педагогіці нічого не можливо.

Л. Кабо².

Майстерність найкращих педагогів – це результат багаторічної наполегливої праці, пошуків, перевірки й утвердження на практиці найдосконаліших методів навчання, в яких індивідуальні знахідки природно уживаються із загальними принципами.

Б. Милич³.

2 листопада 2014 року минуло 110 років від дня народження видатного українського педагога-піаніста Бориса Овсійовича Милича (2 листопада 1904 – 9 квітня 1991). Протягом багатьох десятиліть він очолював «методичну галузь освіти» (О. Ліфоренко) фортепіанного факультету Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського.



Борис Овсійович Милич.

Ім'я Б. Милича добре відоме кожному викладачу-піаністу, який працює в дитячій музичній школі: вітчизняна педагогіка завдяки йому збагатилася ґрунтовною і цілісною бібліотекою навчального репертуару для фортепіано. Він уклав і відредагував серію посібників для учнів дитячих музичних шкіл (1–7 класи) у десяти частинах під загальною назвою «Фортепіано». За масштабністю і методичною цілеспрямованістю ця десятитомна серія і сьогодні не має аналогів ні в Україні, ні на пострадянському просторі, ні за кордоном. Її видання розпочалося 1968 року, і вже майже півстоліття вона знає постійних перевидань, має широкий попит серед викладачів не лише в Україні, а й далеко за її межами. Незамінним підручником для роботи з початківцями є виданий Б. Миличем 1975 року посібник «Маленькому піаністу». Ці його праці разом із посібником Ісака Яковича Берковича⁴ становлять основу української школи гри на фортепіано.

¹ Баренбойм Л. Путь к музицированию / Л. Баренбойм. – Л. ; М. : Сов. композитор, 1973. – С. 8.

² Цит. за: там само, с. 8.

³ Милич Б. О. Про формування та вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів / Б. Милич. – К. : Муз. Україна, 1971. – С. 5.

⁴ У 1960 р. видано однотомну «Школу гри на фортепіано» для учнів початкових класів ДМШ І. Я. Берковича (Школа игры на фортепиано / И. Я. Беркович. – К. : Гос. изд-во изобразит. иск-ва и муз. лит. УССР, 1960. – 211 с.).

Окрім цього, Б. Милич упорядкував і відредагував шість збірок педагогічного репертуару для фортепіано із творів українських радянських композиторів для музичних училищ, а також кілька інших посібників (див. додаток), які є справжньою скарбницею високохудожньої навчальної літератури для піаністів.

У 2013 році до 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського викладацький колектив закладу відзначив пам'ять Б. О. Милича кількома публікаціями: спогади Бориса Овсійовича¹ і Ольги Ліфоренко – його колишньої студентки з методики викладання фортепіано, а нині професора кафедри спеціального фортепіано № 2 НМАУ імені П. І. Чайковського². У цих матеріалах докладно висвітлено біографію Б. Милича, основні етапи його творчого життя³.

Основи високого професіоналізму, витонченого художнього смаку, справжнього служіння фортепіанному мистецтву, якому присвятив своє життя Борис Овсійович Милич, були закладені ще під час його навчання в класі В. В. Пухальського, талановитого піаніста, видатного викладача і громадського діяча, першого директора Київської консерваторії. Студентом молодий музикант перебував в атмосфері насиченого мистецького життя консерваторії, у якій на той час викладали Г. Нейгауз, Ф. Блуменфельд, Г. Беклемішев, С. Тарновський та ін. Б. Милича, як послідовника школи В. Пухальського, поєднувала з учителем близькість натур: відкрита емоцій-

¹ Милич Б. Воспоминание о моей учебе в Киевской консерватории и дальнейшей педагогической, методической, общественно-методической и издательской работе / Б. Милич // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 101 : Зі спадщини Майстрів. – Кн. 2 / [ред.-упоряд. К. І. Шамаєва]. – К., 2013. – С. 324–341.

² Ліфоренко О. Борис Овсійович Милич / О. Ліфоренко // Київська фортепіанна школа. Імена та часи. – К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. – С. 174–180.

³ Борис Овсійович Милич народився 2 листопада 1904 року в Києві у родині лікарів. У семирічному віці (1911) почав навчатися гри на фортепіано у приватній школі Г. Л. Любомирського, у його ж класі. З 1917 року Б. Милич вступив до класу В. В. Пухальського, який на той час працював викладачем у цій школі. Протягом 1921–1924 років Б. Милич продовжував навчання у класі В. Пухальського вже як студент консерваторії. Упродовж 1925–1927 рр. стажувався в Московській консерваторії, а 1927–1930 рр. навчався в Київському музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка. Протягом 1922–1925 рр. викладав фортепіано в Київській дитячій музичній школі № 6, 1925–1931 рр. – у Київській єврейській музично-педагогічній профшколі.

У 1931–1933 рр. Б. Милич завідував фортепіанним відділом, вів клас спеціального фортепіано і викладав курс методики в Музичному технікумі м. Куйбишева (нині – Самара). 1934 року став аспірантом і асистентом професора Київської консерваторії А. М. Луфера. З цього часу він читав курс методики в консерваторії, вів клас фортепіано в училищі і спеціальній музичній школі-десятирічці (нині – Київська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені М. В. Лисенка). У 1938 р. з ініціативи Б. Милича при консерваторії було створено семирічну школу-студію, яку він, як старший консультант, очолював до середини 1970-х років.

Під час Великої вітчизняної війни (1941–1944) Б. Милич із родиною був евакуйований спочатку до Саратова, а потім до Свердловська. Працював спочатку в об'єднаних Московській і Саратовській консерваторіях, а потім – у Київській і Свердловській. У 1941 році Б. Милич отримав посаду доцента класу спеціального фортепіано. Рішенням Президії Верховної Ради СРСР 1946 року був нагороджений медаллю за доблесну і самовіддану працю в роки Великої вітчизняної війни.

Після звільнення Києва і відновлення роботи колективу консерваторії у червні 1944 року Б. Милич продовжив викладацьку і методичну діяльність на кафедрі спеціального фортепіано, працював викладачем фортепіано і методики в училищі і школі-десятирічці. Вийшов на пенсію 1975 року з посади старшого консультанта школи-студії при консерваторії. Помер Б. О. Милич 9 квітня 1991 р. на 87 році життя.

ність і натхнення, упорядковане раціональне начало, здатність до важкої, кропіткої праці. Як зауважує О. Ліфоренко, «йому були властиві висока культура та справжня внутрішня інтелігентність, прагнення до постійної самоосвіти, самовдосконалення»¹. У спілкуванні зі студентами Борис Овсійович виявляв виключно шанобливе ставлення: «Виникало почуття, що з тобою спілкуються на рівних, як із колегою, що в поєднанні з принциповим та високоморальним ставленням до своєї справи було також могутнім фактором виховання»².

Організація школи-студії при Консерваторії стала визначною віхою в біографії Б. Милича. Її було створено з метою втілення теоретичних знань студентів із методики викладання фортепіано у практичній роботі з учнями. За словами О. Ліфоренко, школа-студія з педпрактики була повноцінним навчальним закладом у Консерваторії: вона мала чітку структуру, чудову організацію, а головне – була сповнена творчого духу, «генератором» якого був Борис Овсійович³. Студія стала потужною базою практичної підготовки студентів-піаністів до педагогічної діяльності. Методика викладання гри на фортепіано і педагогічна практика під керівництвом такого майстра, яким був Б. Милич, «виявилася для студентів захоплюючою та творчою, а головне – живою справою. Ці курси були невід'ємною частиною єдиної системи, що формувала молодого піаніста»⁴.

Про глибину і фундаментальність курсу методики, розробленого Б. Миличем, свідчать навіть деякі теми його семінарських занять: авторська аплікатура С. Рахманінова і Ф. Ліста; редакторські вказівки О. Гольденвейзера до сонат Л. Бетховена; порівняння редакторських вказівок Ф. Бузоні, Б. Муджеліні, К. Черні до нотного тексту у творах Й. С. Баха тощо. У своїх спогадах Борис Овсійович зазначав, що на семінарах, присвячених трактуванню творів, «українською мовою і критично обґрунтовано розглядалися такі сфери, як аплікатура, педалізація, фразування, динаміка, артикуляція, ретельно вивчалися авторські й редакторські вказівки до нотного тексту»⁵. Таким чином, володіння виконавсько-педагогічним аналізом твору вважалося сталою складовою виконавської індивідуальності музиканта.

Сотні студентів здобули підготовку до педагогічної діяльності під керівництвом Б. Милича. Провідними викладачами дитячих музичних шкіл, училищ і консерваторій стали Д. Юделевич, М. Карафінка, О. Вериківська, О. Орлова, З. Йовенко, В. Шульгіна, А. Лисенко, М. Степаненко, В. Сагайдачний, О. Ліфоренко, В. Гудько, В. Козлов, Г. Булибенко та ін. На початку 1970-х років під час проведення Всесоюзного «круглого столу» організацію педагогічної практики студентів фортепіанного факультету в Київській консерваторії було визнано найкращою серед музичних вищих навчальних закладів Радянського Союзу поряд із Музично-педагогічним інститутом імені Гнесіних.

Ґрунтовні теоретичні знання і багатий педагогічний досвід Б. Милича відображені у його науково-методичних працях (див. додаток). Його педагогічні погляди –

¹ Ліфоренко О. Борис Овсійович Милич / Ольга Ліфоренко // Київська фортепіанна школа. Імена та часи. – К.: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. – С. 179.

² Там само, с. 180.

³ Там само, с. 178.

⁴ Там само, с. 174.

⁵ Милич Б. Воспоминание о моей учебе в Киевской консерватории и дальнейшей педагогической, методической, общественно-методической и издательской работе / Б. Милич // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 101: Зі спадщини Майстрів. – Кн. 2 / [ред.-упоряд. К. І. Шамаєва]. – К., 2013. – С. 331.

це результат не лише глибокого вивчення й узагальнення ним сучасної педагогічної думки, а й практичного втілення її основоположних принципів у своїй педагогічній діяльності. Дуже прикро, що сьогодні педагоги-піаністи вкрай рідко звертаються до праць талановитого методиста, досі не здійснено їхнього дослідження. У статті вперше узагальнено основні педагогічні принципи Б. Милича, визначено його науковий внесок у розвиток української фортепіанної педагогіки.

Педагогічну діяльність Б. Милич здійснював за двома напрямками: робота з учнями-піаністами різних вікових категорій і методична освіта майбутніх викладачів фортепіано. Її результати Борис Овсійович втілює у таких науково-методичних працях:

– Три методичні посібники під загальною назвою «Виховання учня-піаніста» (для роботи з учнями всіх класів ДМШ): 1–2 класи¹ (1977), 3–4 класи² (1979) та 5–7 класи³ (1982), укладені на пропозицію видавництва «Музична Україна» як додатки до серії «Фортепіано». У кожному з них наведені докладні методичні розробки форм і методів роботи педагога з учнем над творами, уміщеними у підручниках серії «Фортепіано».

– «Фортепіанна література українських радянських композиторів для дітей і юнацтва»⁴ (1961).

– «Фортепіанна фактура російського й українського педагогічного репертуару для фортепіано»⁵ (1964).

У цих роботах розкрито джерела й історію становлення українського радянського фортепіанного репертуару для дітей, здійснено докладний методичний аналіз його педагогічної доцільності у вихованні юних піаністів, а також огляд української музично-педагогічної літератури 1950 – 1960-х років.

Б. Милич порушує питання про виконавську підготовку педагога, зокрема про обов'язковий виконавсько-педагогічний аналіз музичного твору (термін Б. Милича), детально розкриваючи його у своїй масштабній теоретичній праці «Про формування і вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів»⁶ (1971). Детально зупинимося на ній.

Виконавська готовність педагога до занять. Один із головних методичних принципів Б. Милича, яким він неухильно керувався і у своїй педагогічній діяльності, і у виховній роботі зі студентами студії педагогічної практики, – систематична робота над удосконаленням своєї виконавської майстерності. На його переконання, розучуючи з учнем новий твір, викладач має не побіжно переглянути, а старанно і ґрунтовно вивчити його: «Втрачений зв'язок з інструментом навіть у досвідченого педагога може призвести до часткового обмеження його сфери впливу на учня. Особливо це стосується вивчення нових фортепіанних творів сучасних

¹ Милич Б. Воспитание ученика-пианиста в 1–2 классах / Б. Милич. – К. : Муз. Україна, 1977. – 78 с.

² Милич Б. Воспитание ученика-пианиста в 3–4 классах / Б. Милич. – К. : Муз. Україна, 1979. – 64 с.

³ Милич Б. Воспитание ученика-пианиста в 5–7 классах / Б. Милич – К. : Муз. Україна, 1982. – 86 с.

⁴ Милич Б. О. Фортеп'янна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва / Б. Милич. – К. : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літератури, 1961. – 101 с.

⁵ Милич Б. О. Фортепіанна фактура російського й українського педагогічного репертуару для фортепіано / Б. Милич // Науково-методичні записки : зб. ст. : 2 ? т. – Т. 2, вип. 2 : Питання фортепіанної музики. – К. : Мистецтво, 1964. – С. 5–31.

⁶ Милич Б. О. Фортеп'янна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва / Б. Милич. – К. : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літератури, 1961. – 101 с.

композиторів, якими весь час поповнюються програми музичних шкіл. Нові засоби сучасної музики (лади, гармонія, ритмоінтонації, фактурні прийоми) вимагають від педагога їх пильного вивчення та усвідомлення, пошуків виконавської виразності, нових прийомів опанування фактури»¹.

Підготовка педагога до початкового етапу роботи з учнем над твором передбачає самоаналіз виконавських моментів, переосмислення своїх виконавських уявлень і навичок для кращого прищеплення їх учневі. Борис Овсійович наголошує, що педагог має аналізувати ті піаністичні рухові прийоми, якими він реалізує свої внутрішні, уже досить сформовані художньо-звукові уявлення, шукати, відкривати для себе більш доцільні, «природні» прийоми для безпосереднього впливу на моторику учня: «Слід думати, що жоден педагог не може обійтися без періодичної саморевізії, перевірки власних досягнень, нагромаджених і усталених у його практиці. Справжнє професійне задоволення приходить тоді, коли у хвилини роздумів із приводу своїх удач і прорахунків або під час роботи за інструментом, унаслідок додаткового глибокого аналізу прочитаної цікавої теоретичної літератури або корисних зустрічей з іншими педагогами та спостережень за їх роботою, з'являється бажання переступити через звичайні норми викладання, знайти щось нове для своєї діяльності»².

В умовах зростання вимог до технічної майстерності учнів особливу увагу слід звернути на самопідготовку педагога в цій галузі технічної майстерності. Прищеплення учневі технічних навичок вимагає від педагога винятково точного, оформленого показу нових технічних прийомів, особливо тих, які важко даються учням. Неточність, неохайність у показі технічних прийомів, звичайно, призводять до того, що учень втрачає орієнтування в роботі над технікою, деградує в руховій і звуковій сферах виконання. Б. Милич радив викладачам систематично працювати над циклами вправ (наприклад, Й. Брамса, Р. Йозефі, А. Корто, М. Лонг, М. Сафонов), щоб зберегти високий рівень виконавської техніки³. Ці настанови Б. Милича свідчать про його дуже відповідальне, вимогливе, високопрофесійне ставлення до роботи викладача.

Він спирається на думку багатьох видатних викладачів-піаністів, наводить їх висловлювання у своїй книзі:

– «Для педагога важливою й відповідальною “естрадою” є клас. Не слід забувати правило, за яким кожен може вчити інших тільки того, що він сам знає і вміє. Тому справжній педагог має добре грати на роялі» (Л. В. Ніколаєв)⁴.

– «<...> Уважний аналіз своїх власних технічних прийомів <...> є істотною, якщо не основною, передумовою для плідних педагогічних занять. Від пильності і невідстороненості спостережень педагога над своєю грою і чужим виконанням залежать успіхи учнів» (С. Є. Фейнберг)⁵.

– «Одна з основних здібностей педагога – це здатність до цілком об'єктивного, ясного й достовірного самоаналізу. Як можна збагнути душі інших, не вміючи заглянути у власну душу? Нехай він (педагог – Б. М.) з цілковитою ясністю усвідо-

¹ Милич Б. О. Про формування та вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів / Б. Милич. – К. : Муз. Україна, 1971. – С. 8–9.

² Там само, с. 9.

³ Там само.

⁴ Николаев Л. Из бесед с учениками / Л. Николаев // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве : зб. ст. – М. ; Л. : Музыка, 1966. – С. 120.

⁵ Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – М. : Музыка, 1965. – С. 243.

мить себе і цю усвідомленість робить плідною для своїх учнів, без усвідомленості немає справжньої педагогіки» (К. А. Мартінсен)¹.

Метод виконавсько-педагогічного аналізу музичних творів. Б. Милич звертає увагу на суттєві недоліки у підготовці випускників шкіл, які вступають до училищ, а згодом – до консерваторій, на їхнє «невміння під час роботи над новими творами проникнути в авторський текст і знайти самостійне вирішення основних проблем трактування, тоді як опанування суто фактурних труднощів не є для них особливо складним». Звідси й недоліки у педагогічній діяльності викладачів-початківців, у методах роботи яких часто відсутнє головне – здатність вірно тлумачити зміст твору і розкривати виражальні засоби його музичної мови². Причиною цього Борис Овсійович вважає відсутність на початковому етапі освіти піаніста послідовного художньо-творчого і слухового розвитку, а також ініціативи і самостійності³.

На переконання Б. Милича, головним у роботі педагога над музичним твором має бути піаністичний, виконавський аналіз: «Піаністичний, виконавський аналіз – не самоціль, а один із засобів, що допомагають педагогові розкрити ідейно-образний зміст твору (виражальні властивості жанру, форми) і план його інтерпретації; досліджувати виражальні закономірності музичної тканини твору та окремих її елементів; виявляти труднощі фактури та шукати шляхи подолання цих труднощів. Своєчасний і різнобічний самоаналіз допомагає педагогові запобігти появі недоліків у початковому прочитанні тексту і в подальшій роботі над твором. Тобто, виконавський аналіз об'єднує елементи теоретичного, виконавського і творчого порядку»⁴.

Борис Овсійович наголошує, що нерідко викладач розшифровує виконавські вказівки в тексті (динамічні, агогічні, темпо-ритмічні, артикуляційні), формально дотримуючись наявних позначень, що може призвести до схематичного прочитання учнем авторського тексту, окремі елементи музичної тканини якого залишаться для учня не висвітленими з погляду музичної логіки. Тому він рекомендує під час аналізу твору зосереджувати увагу на музично-смісловій сутності позначень⁵.

Б. Милич переконаний, що кінцевої мети аналізу можна досягти лише за неодмінного включення слухових і музично-образних моментів. Він посилається на концепцію Ф. Блуменфельда, який стверджував, що процес вивчення, пізнання музичного твору має три стадії: «вслуховування – розуміння – переживання». За Ф. Блуменфельдом, активний музичний слух – це «витончене слухове розпізнавання-переживання елементів музичної тканини в їх одночасності (тобто по вертикалі) та в їх послідовному проходженні (по горизонталі)». Слухові властивості піаніста – невід'ємна складова його музично-творчих здібностей, а слухова активність (інтонаційне, ладогармонічне, поліфонічне слухання) – істотна ознака аналітичних слухових здібностей виконавця⁶.

¹ Мартінсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / Карл Адольф Мартинсен. – М. : Музыка, 1966. – С. 147.

² Милич Б. О. Про формування та вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів / Б. Милич. – К. : Муз. Україна, 1971. – С. 3–4.

³ Там само, с. 4.

⁴ Там само, с. 15.

⁵ Там само, с. 14.

⁶ Там само, с. 15.

Б. Милич підкреслює, що зосередження уваги учня на одному або кількох елементах музичної мови, на динамічних або артикуляційних відтінках, на окремих моментах розвитку тематичного матеріалу активізує слухову сферу й аналітичні здібності учня, сприяючи найглибшому розумінню авторського тексту: «Адже не тільки новий тематичний матеріал, а й нова тональність, модуляція (особливо раптова), зміна регістру, зрушення ритму, зміна фактури – усе це свідчить про зміну виражальних інтонацій виконання» (С. Савшинський)¹.

Аналіз жанрової природи твору. Ключовим елементом виконавського аналізу твору є розкриття його жанрової природи: «Виконавське осягнення змісту й образного строю твору нерозривно пов'язане з виявленням його жанрово-стилістичних та структурних особливостей»². Чим менш розвинене музичне мислення учня, тим більшого значення на початку роботи над музичним твором набуває розкриття жанрових особливостей виконуваної музики. Визначаючи жанрову першооснову твору, педагог має керуватися його належністю до однієї з двох умовних жанрових груп (термін Б. Милича) – ліричної і моторної музики, кожна з яких охоплює коло типових образів і має відповідні виражальні засоби. Розуміння жанрової характерності музичної мови твору підказує учневі відповідні динамічні, артикуляційні, темпові, і навіть вузько технічні виконавські засоби. Слід привертати увагу учня до моментів злиття, взаємопроникнення жанрових ознак. П'єси, як «Солодка мрія», «Італійська пісенька» з «Дитячого альбому» П. Чайковського, «Арієта», «Романс», «Аркуш з альбому» Р. Глієра, «Материнські пестоці» О. Гречанінова, є зразками злиття романсової лірики і вальсовості. Таке жанрове зближення підказує і манеру їх інтерпретації: виразне інтонування плинних мелодичних фраз і підкреслена пластична тридольність, яка є незмінною ритмічною основою всього твору.

Наведемо ще одну педагогічну пораду Бориса Овсійовича: «Користуючись методом порівняння різних за характером творів ліричної або моторної музики, легше довести учневі головне у трактуванні твору»³.

Отже, у період початкової роботи над твором головними є виконавський вплив педагога і розуміння учнем жанрової природи творів.

Виконавське осмислення музичної форми. Б. Милич наводить кілька прикладів із сонат Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, аналізуючи «тип контрастності і подібності музичного матеріалу партій або тем в межах партій»⁴ як «найскладнішу сферу розпізнання образного строю сонатної форми». Ось лише деякі тези Б. Милича щодо цієї проблематики⁵:

Недоліки у тлумаченні творів значною мірою є результатом недостатнього розуміння їх музичної форми, художніх закономірностей і логіки розвитку.

Говорячи про виконавське осмислення музичної форми, слід мати на увазі, що поняття форми охоплює такі компоненти музичної мови, як лад, гармонія, мелодія, фактура, метро-ритмічні особливості, які стають об'єктами виконавської інтерпретації.

¹ Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. Савшинский. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – С. 82–83.

² Милич Б. О. Про формування та вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів / Б. Милич. – К. : Муз. Україна, 1971. – С. 41.

³ Там само, с. 20–21.

⁴ Там само, с. 22–23.

⁵ Там само, с. 23–30.

Відсутність у виконавця архітектонічного чуття, тобто відчуття ясної розчленованості твору і пропорційності його частин, спричиняє численні динамічні і темпові порушення, провокує надмірне замилювання окремими другорядними деталями, що в результаті призводить до руйнування цілого: «Для того, щоб відчуті пропорції, розміри побудов, композицію, треба усвідомити зміст і будову частин твору, розпізнати в них спільне й відмінне; необхідно проаналізувати тональний план, що може уявлятися як шлях, який пройшли “герої” музичної п’єси – її теми – і на якому розвивалася “історія їх життя”; слід осмислити емоційну і динамічну “вагомість” кожного уривка через фактуру, оркестровку, реєстровку тощо»¹.

Виконавський аналіз поліфонічних творів. Б. Милич особливої уваги надає висвітленню спрямованості теоретико-виконавського аналізу поліфонічних творів, мотивуючи це «їх великим значенням у вихованні музичного мислення учня, а також труднощами їх самостійного вивчення»². Питання виконавського аналізу поліфонічних творів розглядаються на прикладах інвенцій, прелюдій і фуг із «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха

Б. Милич зазначає, що вивчення учнями поліфонічних творів є досить складною сферою навчальної роботи: початківцю непросто дається опанування поліфонічної фактури, голоси якої самостійні і майже рівноправні за своїм виражальним значенням, а їх мелодичний рух характеризується безперервною плинністю³. Він окреслює низку типових недоліків у виконанні поліфонії, серед яких – перебільшена, форсована артикуляція теми незалежно від її розміщення у поліфонічній формі та зв’язку з оточуючими голосами, хвилеподібні посилення і послаблення звучності у межах невеликих мелодичних відрізків, а також умисно підкреслені темпові уповільнення наприкінці розділів форми.

Першочерговим завданням у роботі над поліфонічним твором є виявлення інтонаційної виразності теми: «Мелодичне “ядро” – тема, яка має свою індивідуальну неповторну образність, через багаторазове проведення вимагає знаходження нових виконавських відтінків, різнобічного творчого висвітлення»⁴. Від інтерпретації теми, якою починається твір, значною мірою залежить увесь план трактування інвенції чи фуґи. Жанрова природа теми, її мелодико-інтонаційна, ритмічна та гармонічна організація наштотують на її певне виконавське тлумачення»⁵.

Борис Овсійович звертає увагу на структуру кількох бахівських тем, які містять два образні елементи (наприклад, fuga *ля мінор* із другого тому, fuga *соль мінор* із першого тому «Добре темперованого клавіру»). Він рекомендує в розгорнутих і внутрішньо неоднорідних за інтервальною і ритмічною будовою темах «тонко підкреслювати внутрішньомотивні інтонаційні вершини і яскравіше виділяти вершини-кульмінації всієї теми» (наприклад, двоголосна інтенція *фа мінор*), виявляти «приховане двоголосся» тем (триголосна інвенція *ре мажор*), а також не забувати про виразну роль протискладень та інтермедій у поліфонічних творах⁶.

¹ Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. Савшинский. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – С. 88.

² Милич Б. О. Про формування та вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів / Б. Милич. – К. : Муз. Україна, 1971. – С. 41.

³ Там само, с. 31.

⁴ Там само, с. 31.

⁵ Там само, с. 32–34.

⁵ Там само, с. 33–34.

⁶ Там само, с. 36–41.

Виконавський аналіз основних виражальних засобів музичної мови – мелодії, ритму, гармонії. Виховання інтонаційного слуху. Б. Милич наводить слова К. М. Ігумнова, який головним у вивченні музичного твору вважав здатність передати його інтонаційний зміст¹. Борис Овсійович звертає увагу викладачів на виховання в учнів так званого інтонаційного слуху – диференційованого, витонченого сприйняття мелодичних інтонацій. Він пояснює учневі емоційні відтінки мелодичних інтонацій у зв'язку з розміром, об'ємністю і напруженістю інтервального кроку: «великі» інтервали мають символізувати широту і повноту почуття, малі – стан спокою, ласку, прохання тощо. Чергування в мелодії плинного, поступеневого руху і великих інтервальних стрибків зазвичай вносить певні динамічні й артикуляційні прийоми в її трактування. Висотне спрямування стрибка та його у мелодичній фразі вимагає її яскравого інструментального інтонування.

Виразне інтонування мелодії пов'язане з її гармонічними і ладовими особливостями. Зокрема, зауважує Борис Овсійович, потрібно навчити учня осмислювати характерний національний ладовий колорит мелодії: «Риси української епічної пісенності в Прелюдії №4 Я. Степового, тв. 7, проникаючи в мелодичні інтонації і гармонічне оточення (підвищені IV і VI ступені мінору), налаштовують виконавця на загострено-трагічне інтонування мелодії. Ладова картинність спокійних, просвітлено-споглядальних звучань пентатонічних мелодій або їх мелодичних зворотів ясно відчувається, наприклад, у п'єсі Е. Гріга “Ранок” (із сюїти “Пер Гюнт”»².

Б. Милич звертається до мелодичного синтаксису – членування й об'єднання мелодичних побудов: «Формально точне розшифрування ліг часто призводить до сентиментального трактування, до перебільшеного, подрібненого нюансування. Необхідно навчити учня в інструментальному звучанні мелодії чути і відчувати її вокальні властивості – лінію розвитку, виразні інтонації, мелодичне дихання. Мелодична лінія має передаватися не розрізненими звуками, а у вигляді оформлених мотивів-фраз, у яких є свої яскраві інтонації. Під час виконання окремої побудови виділяються найбільш напружені звуки (найчастіше – мелодичні вершини), до яких спрямовується мелодія. Виявлення єдиної лінії широкого мелодичного дихання допомагає природному, виразному виконанню мелодії. Своєчасне роз'яснення учневі характерних особливостей спрямування мелодичного руху до місцевих кульмінацій всередині невеличких побудов і до генеральних кульмінацій має сприяти цілісному виконанню всього твору»³.

Виховання «виконавського ритму». Б. Милич слушно зауважує, що мелодія, гармонія, голосоведення структурно відтворюються точно, як вони позначені в тексті, натомість ритм у процесі виконання зазнає певних агогічних відхилень. Водночас хибне розуміння виконавської свободи межує з безграмотним відтворенням авторського тексту⁴.

Педагог дає низку важливих методичних порад викладачам щодо роботи над метроритмом. Тут головним завданням є розвиток в учня відчуття закономірностей ритмічної пульсації у великих часових відрізках – характерної одиниці руху, яка організує внутрішні образно-звукові уявлення, активізує ритмічно-вольове налаштування. «Одиницею» руху є ритмічна група, яка втілює рів-

¹ Див.: Мильштейн Н. Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова / Н. Мильштейн // Мастера советской пианистической школы. – М. : Музгиз, 1954. – С. 56.

² Там само, с. 46–47.

³ Милич Б. О. Про формування та вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів / Б. Милич. – К. : Муз. Україна, 1971. – С. 47.

⁴ Там само, с. 49.

номірну пульсацію і всередині містить дрібніше метричне «биття». Стале відчуття учнем пульсуючої одиниці руху, особливо у творах крупної форми – необхідна передумова наскрізного, цілісного охоплення всього твору, а також важливий чинник, який запобігає появі виконавських огріхів, пов'язаних із нестійким, млявим ритмічним чуттям¹.

Борис Овсійович наводить яскраві приклади, які ілюструють явище виконавської ритмічної пульсації, вона у процесі виконання дещо видозмінює визначений автором метр. Так, потактова ритмічна пульсація у Скерцо *сі-бемоль мінор* Ф. Шопена під час виконання призводить до дводольного «диригування» – відчуття кожної пари тактів як одного такту; у дитячій п'єсі В. Косенка «Дощик» із циклу «Двадцять чотири дитячі п'єси» визначений композитором чотиритакт варто сприймати виконавцеві як один великий такт; у «Колисковій» Ф. Шопена і в «Колисковій» С. Майкапара шестидольний розмір підпорядковується виконавському пульсу півтактового биття; у першій частині сонати № 20 Л. ван Бетховена авторське позначення *alla breve* одразу ж наштовхує виконавця на півтактову одиницю руху і дає змогу органічно підпорядкувати їй різні метричні групування в усьому сонатному алегро².

Не менш важливо, веде далі автор, правильно розпізнати і внутрішньо відчутти закономірності пульсації дрібних тривалостей. Одиницею такої пульсації є та коротка метрична часточка, стала пульсацію якої виконавець мусить відчувати протягом звучання усього твору. Так, наприклад, під час роботи над першою частиною Сонати № 19 Л. ван Бетховена Борис Овсійович рекомендує настроювати внутрішнє ритмічне чуття учня на основну пульсацію восьмих тривалостей, яку слід відчувати як у виконанні шістнадцятих у супроводі побічної партії, так і тридцять других у мелодії розробки³.

Виховання гармонічного слуху. Б. Милич неодноразово наголошував, що виявлення характеру мелодики і ритміки учневі музичної школи дається відносно легко, у той час як сфера гармонії і функціональних зв'язків акордів найменше контролюється його слухом і свідомістю. В українській фортепіанній педагогіці вивчення виражально-смыслових компонентів ладової, тональної, гармонічної сфери музичної мови твору вважається однією з найважливіших передумов розкриття його образного змісту і формування плану інтерпретації. Розвиток музичного мислення піаніста, на думку автора, значною мірою залежить від виховання гармонічного слуху, який охоплює два неодмінних компоненти – слуховий і образно-емоційний⁴.

У репертуарних посібниках Б. Милича для дитячих музичних шкіл, починаючи від найлегших п'єсок із «Маленького піаніста» до творів із хрестоматій серії «Фортепіано», особлива увага звертається на твори з елементами двопланової фактури, із супроводом «порожніх» квінт тощо, у яких учень мусить вслухатися в логіку й красу звучання гармонії, у її природний зв'язок з інтонованою мелодією.

Б. Милич розглядає проблему тональності і гармонії в контексті їх впливу на виконавську інтерпретацію на прикладах творів В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Е. Гріга, П. Чайковського, Р. Глієра, О. Гречанінова, О. Спендіарова. У своїх статтях він наводить виконавський аналіз гармонії фрагментів творів цих композиторів, а у вичерпних педагогічних коментарях розкриває їх зміст.

¹ Милич Б. О. Про формування та вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів / Б. Милич. – К. : Муз. Україна, 1971. – С. 50.

² Там само, с. 50.

³ Там само, с. 51.

⁴ Там само, с. 54–55.

Педагог пов'язує образний зміст творів з їх належністю до певних характеристик тональностей, з особливостями ладової і тональної контрастності, тональними зіставленнями і модуляційними переходами, спричиненими новими ознаками у розвитку образу: «Необхідно тонко розкривати учневі художній зміст модуляційних і гармонічних переходів <...>»¹. Особливу увагу він звертає на педалізацію як засіб фонічних зв'язків і співвідношень між мелодією і гармонією.

Б. Милич – витончений, високопрофесійний музикант, всебічно ерудований викладач і талановитий теоретик фортепіанного виконавства. Його праця «Про формування та вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів», у якій утілено безцінний багатолітній досвід провідного майстра педагогіки, – невичерпне джерело для вивчення викладачами-піаністами, а водночас, і стимул для їх педагогічної творчості і самовдосконалення. Ця книга й інші методичні праці Бориса Овсійовича чекають свого подальшого вивчення і критичного осмислення. Вони становлять золотий фонд української і світової педагогічної літератури з виховання мистецтва гри на фортепіано нарівні з працями І. Браудо, К. Мартінсена, О. Гольденвейзера, Г. Нейгауза, Г. Когана, С. Фейнберга та ін.

На завершення наведемо слова з мемуарів Бориса Овсійовича: «Підбиваючи підсумок моєї педагогічної діяльності, приємно усвідомлювати, що й сьогодні мій досвід сприяє вихованню нових поколінь піаністів»².

НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ ПРАЦІ Б. О. МИЛИЧА (ЗА ХРОНОЛОГІЧНИМ ПРИНЦИПОМ)

1. Милич Б. Основные пути развития отечественной фортепианной музыки для детей и связи ее с детской литературой / Б. Милич // Научно-методические записки : сб. ст. – К., 1957. – С. 198–213.

2. Милич Б. О. Фортеп'янна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва / Б. Милич. – К. : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літератури, 1961. – 101 с.

3. Милич Б. О. Фортепіанна фактура російського й українського педагогічного репертуару для фортепіано / Б. Милич // Науково-методичні записки : зб. ст. : у 2 т. – Т. 2, вип. 2 : Питання фортепіанної музики. – К. : Мистецтво, 1964. – С. 5–31.

4. Милич Б. О. Про формування та вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів / Б. Милич. – К. : Муз. Україна, 1971. – 62 с.

5. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста в 1–2 классах / Б. Милич. – К. : Муз. Україна, 1977. – 78 с.

6. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста в 3–4 классах / Б. Милич. – К. : Муз. Україна, 1979. – 64 с.

7. Милич Б. Опыт обучения детей дошкольного возраста / Б. Милич // Ребёнок за роялем / ред.-сост. Я. Достал. – М. : Музыка, 1981. – С. 76–83.

8. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста в 5–7 классах / Б. Милич – К. : Муз. Україна, 1982. – 86 с.

¹ Милич Б. О. Про формування та вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів / Б. Милич. – К. : Муз. Україна, 1971. – С. 60.

² Милич Б. Воспоминание о моей учебе в Киевской консерватории и дальнейшей педагогической, методической, общественно-методической и издательской работе / Б. Милич // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 101 : Зі спадщини Майстрів. – Кн. 2 / [ред.-упоряд. К. І. Шамаєва]. – К., 2013. – С. 341.

НОТНІ ПОСІБНИКИ, ЯКІ УПОРЯДКУВАВ Б. О. МИЛИЧ

1. Педагогічні п'єси українських радянських композиторів для фортепіано. – Вид. 1-ше. – К. : Мистецтво, 1951. Друге видання: К. : Мистецтво, 1953.
2. Твори радянських композиторів. 5 клас; [уклад. Б. Милич, К. Михайлов, Є. Сливак]. – К. : Мистецтво, 1954. – (Педагогічний репертуар для фортепіано. – Вип. 1¹).
3. Педагогічні п'єси українських радянських композиторів для фортепіано. – К. : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літ. – Вип. 2. – К. : 1957.
4. Педагогічні п'єси українських радянських композиторів для фортепіано. – К. : Мистецтво, 1960.
5. Этюды и виртуозные пьесы украинских советских композиторов для ДМШ. – М. : Сов. композитор, 1961.
6. Этюды и виртуозные пьесы украинских советских композиторов для музыкальных училищ. – М. : Сов. композитор, 1961.
7. Пьесы советских композиторов (пособие по педализации для ДМШ). – М. : Сов. композитор, 1961.
8. Танцевальные пьесы советских композиторов. – М. : Сов. композитор, 1961.
9. Педагогічний репертуар для фортепіано з творів радянських композиторів для ДМШ. 3 клас / [уклад. Б. Милич]. – Вип. 1–3. – К. : Сов. композитор, 1960–1962. – (Бібліотека учня-піаніста).
10. Ансамблі для фортепіано в 4 руки для ДМШ. – Вип. 1–3. – М. : Сов. композитор, 1963.
11. Педагогічний репертуар для фортепіано. Музичне училище, I–II курси. Твори українських радянських композиторів. – Вип. 1–6 / [уклад. Б. Милич]. – К. : Мистецтво, 1963–1964.
12. Этюды и виртуозные пьесы украинских советских композиторов для музыкальных училищ. – М. : Сов. композитор, 1964.
13. Этюды и виртуозные пьесы композиторов Венгрии, Болгарии, Польши, Румынии и Чехословакии для музыкальных училищ. – М. : Музыка, 1964.
14. Музыка для всіх. Популярні твори в перекладенні для фортепіано. – Вип. 1–5. – К. : Мистецтво, 1964.
15. Твори українських радянських композиторів для фортепіано. – Вип. 1–2. – К. : Муз. Україна, 1968. – (Педагогічний репертуар для музичних училищ).
16. Поліфонічні п'єси українських і російських композиторів для фортепіано. – Вип. 1–2. – К. : Муз. Україна, 1972. – (Педагогічний репертуар для музичних училищ. I–II курси).
17. Милич Б. Начальная школа игры на фортепиано / Б. Милич – К. : Муз. Україна, 1974.
18. Милич Б. Маленькому піаністу. Посібник для дошкільників / [уклад. Б. Милич]. – К. : Муз. Україна, 1975.
19. Фортепіано. 1 клас / [уклад. Б. Милич]. – Вид. 14-те. – К. : Муз. Україна, 1991. – (Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл).
20. Фортепіано. 2 клас / [уклад. Б. Милич]. – Вид. 11-те. – К. : Муз. Україна, 1984. – Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл
21. Фортепіано. 3 клас / [уклад. Б. Милич]. – Вид. 4-те. – К. : Муз. Україна, 1971 – (Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл).
22. Фортепіано. 4 клас / [уклад. Б. Милич]. – Вид. 11-те. – К. : Муз. Україна, 1979. – (Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл).
23. Фортепіано. 5 клас / [уклад. Б. Милич] : у 2 ч. – Ч. 1 : Поліфонічні твори, сонати, сонатини, варіації. – Вид. 12-те – К. : Муз. Україна, 1989. Ч. 2 : П'єси. – Вид. 13-те. – К. : Муз. Україна, 1990. – (Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл).
24. Фортепіано. 6 клас / [уклад. Б. Милич] : у 2 ч. – Ч. 1 : Поліфонічні твори, сонати, сонатини, варіації. – Вид. 7-ме. – К. : Муз. Україна, 1986. Ч. 2 : П'єси. – Вид. 8-ме. – К. : Муз. Україна, 1988. – (Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл).
25. Фортепіано. 7 клас / [уклад. Б. Милич] : у 2 ч. – Ч. 1 : Поліфонічні твори, сонати, сонатини, варіації, рондо. – Вид. 4-те. – К. : Муз. Україна, 1979. Ч. 2 : П'єси. – Вид. 2-ге. – К. : Муз. Україна, 1973. – (Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл).

¹ Загалом опубліковано 15 випусків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баренбойм Л. Путь к музицированию / Л. Баренбойм. – Л. : Сов. композитор, 1973. – 270 с.
2. Ліфоренко О. Борис Овсійович Милич / Ольга Ліфоренко // Київська фортепіанна школа. Імена та часи. – К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. – С. 174–180.
3. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / Карл Адольф Мартинсен. – М. : Музыка, 1966. – 220 с.
4. Милич Б. Е. Воспоминание о моей учебе в Киевской консерватории и дальнейшей педагогической, методической, общественно-методической и издательской работе / Б. Милич // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 101 : Зі спадщини Майстрів. – Кн. 2 / [ред.-упоряд. К. І. Шамаєва]. – К., 2013. – С. 324–341.
5. Мильштейн Н. Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова / Н. Мильштейн // Мастера советской пианистической школы. – М. : Музгиз, 1954. – С. 54–78.
6. Николаев Л. Из бесед с учениками / Л. Николаев // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве : зб. ст. – М. ; Л. : Музыка, 1966. – С. 111–143.
7. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. И. Савшинский. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – 187 с.
8. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – М. : Музыка, 1965. – 600 с.

Омельченко Т. А. Фортепіанна педагогіка Бориса Милича. Висвітлено науково-педагогічну діяльність Б. О. Милича, видатного українського педагога-методиста, громадського діяча, засновника і керівника студії педагогічної практики Київської консерваторії, редактора-упорядника численних посібників з навчального фортепіанного репертуару, автора ряду теоретичних праць з методики викладання гри на фортепіано, професора. Розглянуто одну з його методичних праць – «Про формування та вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів», присвячену виконавсько-педагогічного аналізу музичного твору.

Ключові слова: фортепіанна педагогіка, методика, виконавсько-педагогічний аналіз, жанрова природа твору.

Омельченко Т. А. Фортепианная педагогика Бориса Милича. Освещена научно-педагогическая деятельность выдающегося украинского педагога-методиста, общественного деятеля, основателя и руководителя студии педагогической практики Киевской консерватории, редактора-составителя многочисленных пособий учебного фортепианного репертуара, автора ряда теоретических трудов по методике преподавания игры на фортепиано, профессора Б. Е. Милича. Охарактеризована одна из его методических работ – «О формировании и совершенствовании преподавательского мастерства педагогов-пианистов», посвященная рассмотрению направлений исполнительско-педагогического анализа музыкальных произведений.

Ключевые слова: фортепианная педагогика, методика, исполнительско-педагогический анализ, жанровая природа произведения.

Omelchenko T. The Piano Pedagogics of Borys Mylych. The article considers the scientific and pedagogical activity of the prominent Ukrainian pedagogue-methodologist, public figure, founder and leader of the Kyiv conservatory's pedagogical practice studio, the editor-compiler of the numerous educational piano repertoires, the author of many theoretical piano methodology works, professor B. O. Mylych. It investigates one of his methodology works – “About the Formation and Improvement of Teaching Skills of Piano Teachers”, which is devoted to reviewing the performer's and pedagogical analysis of the musical pieces.

Keywords: piano pedagogic, methodology, piano pedagogues, performer's and pedagogical analysis, musical piece.