

Література

1. **Болгарський Д. А.** Києво-Печерський розспів як церковно-певчий феномен української культури : автореф. дис. ... на здобуття вченого ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Д. А. Болгарський. – К., 2002. – 21 с.
2. **Цзинь Нань.** Методичні основи вокального навчання студентів з КНР в системі музично-педагогічної освіти України : автореф. дис. ... на здобуття вченого ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання» / Нань Цзинь. – К., 2009. – 21 с.
3. **Пен Сяо Лин.** Основные теории вокальной музыки / Лин Пен Сяо. – Сон Цин: Сонцинское издательство, 2001. – 175 с.

УДК 37.091.12:78.071.4-051

Шугуан

ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЧИННИК ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

В статье исполнительская деятельность учителя музыки рассматривается как часть его профессиональной подготовки; проанализированы различные типы установки на интерпретацию музыкальных произведений, учет которых в учебном процессе позволит усовершенствовать исполнительскую деятельность студентов.

Ключевые слова: исполнительская деятельность, профессиональная компетентность, установка на интерпретацию музыкальных произведений.

Сучасна музична педагогіка приділяє значну увагу виконавській діяльності майбутніх вчителів музики, яка, будучи важливою професійною якістю, забезпечується розвитком необхідних виконавських навичок для використання музичного інструменту в усіх напрямках навчально-виховного процесу школи. Перед музично-педагогічними навчальними закладами різних країн світу, зокрема і Китаю, постає завдання сформулювати у студентів поглиблені та усвідомлені знання в галузі інструментального виконавства, а також оволодіння відповідними навичками шляхом осмислення і узагальнення надбань, які були накопичені кращими музикантами-виконавцями минулого та нинішніх часів.

У сучасному мистецтвознавстві виконавська діяльність розглядається як динамічна система, складовими якої є композиторська творчість, творчість інтерпретатора та слухачка «співтворчість». Аналіз наукової літератури виявив наявність різноманітних підходів до визначення сутності виконавського мистецтва та його окремих характеристик. Так, на думку М. Кагана, виконавство є повноцінним видом художньої творчості, поряд з діяльністю композитора, але воно має виразні відмінності, зумовлені сформованістю особистісних якостей музиканта як виконавця, специфічними особливостями сфери художньо-творчої діяльності, суспільною значущістю, цінністю цього виду мистецтва [3, с. 348].

Ретроспективний аналіз науково-методичної літератури (Ф. Бузони, Г. Гінзбург, Й. Гофман, Г. Коган, Н. Корихалова, Б. Кременштейн, К. Мартінсен, Г. Нейгауз, Л. Оборін, А. Рубінштейн, С. Савшинський, Г. Ципін та ін.) показав, що музичне виконавство своєрідно відбиває характерні тенденції еволюції музичної культури кожної конкретної епохи, фокусує в собі специфічні риси становлення певного композиторського та виконавського стилю. У своєму розвитку воно залежало від духовно-естетичного досвіду, збагачення інструментального виконавства новими технічними досягненнями і пов'язувалась зі стильовими змінами в музиці, з художньо-світоглядними процесами суспільної свідомості, новими етапами розвитку музичної культури.

Слід також зазначити, що діапазон можливостей, закладених у музичному творі, не обмежується тими варіантами прочитання нотного запису, які надавав йому композитор. Історія музичного мистецтва переконує, що правомірними стають й такі виконавські

тлумачення, які виходять за межі авторського розуміння і побажань. З'явившись на світ, твір починає жити своїм життям, розвивається і залишається у віках. Тобто чудо великого мистецтва полягає в тому, що твір, який існує десятки років і навіть століть, кожна епоха прочитує по-різному.

Розглядаючи музичне виконавство як особливий вид художньої творчості, дослідники відмічають, що музичний твір створюється композитором і, як правило, фіксується їм у нотному записі. Неозвучений твір у звукообразній формі існує лише в уяві композитора. Можна сказати, що суспільна природа музичного мистецтва вимагає доповнення композиторської творчості виконавською. Разом з тим художнє виконання – не просто відтворення, репродукування записаного тексту. Б. Асаф'єв називав виконавство «провідником композиторства у середовище слухачів». Виконавство, говорив він, - це «мистецтво інтонування». Непроінтований твір існує лише у свідомості композитора [1, с. 90].

Продовжив цю думку Г. Коган. Він пише: «Завдання виконавця – не виконання знаків, а відтворення переживань, що народили в душі композитора ті звуки, слабкою згадкою про які слугують названі знаки». Аби відродити до життя музичного твору у всій повноті, а не тільки його «скелет», виконавець повинен вміти читати не тільки ноти, а і, як говорять музиканти, «між нотами», тобто уточнювати і відтворювати у своєму виконанні те, що в них не вистачає [2, с.32].

З урахуванням цих поглядів дослідники вважають музичне виконавство самостійною галуззю музичної творчості, в якій відбувається звукообразна матеріалізація музичних творів, відтворення і передача слухачам їх ідейно-художнього змісту. Вона забезпечує реальне буття музики в усіх її видах, стилістичних і жанрових виявленнях і характеристиках.

Розвиток даних положень призвів до того, що останнім часом у музикознавчій літературі виділився особливий підхід до розуміння творчого метода митця та його стильової специфіки. Така тенденція рельєфно виступила в концепції відомого музикознавця М. Михайлова. У своїй праці «Стиль в музиці» він розглянув проблему стилю як систему «інваріантних музично-логічних норм» і обґрунтував багатопланову організацію цього складного об'єкта. За переконанням автора, така організація «передбачає наявність особливої установки на сприймання музики у дослідника і слухача, свідомо спрямованої на одну із сторін багатогранного явища музичного мистецтва і творчості» (6, с. 240). Не зважаючи на те, що поняття «установка» застосовано автором в ракурсі сприймання музики, його, на наш погляд, доцільно використати й для аналізу музично - виконавської творчості.

Це зумовлено тим, що будь-яка поведінкова діяльність індивіда (зокрема виконавство як вид художньої діяльності) зв'язана з його потребами і залежить від характеру його взаємовідношень із зовнішнім середовищем. Більш того, тільки наявність потреб обумовлює поведінку суб'єкта, тобто індивіда. Впливаючи на нього, зовнішнє середовище визначає ситуацію задоволення його потреб і тим самим викликає у суб'єкта деякі зміни. Ці зміни стають відображенням створеної (у результаті впливу навколишньої дійсності) певної ситуації потреби. На думку відомого психолога Д. Узнадзе, метою цього віддзеркалення є «переведення об'єкта у суб'єкт». Називаючи такі зміни установчим віддзеркаленням, вчений був переконаний, що психіка людини та її поведінка залежить від цієї установки. Але сама установка створити діяльності не може, оскільки характер і способи її впливу на певний об'єкт визначаються важливістю задоволення потреби.

Стосовно виконавської діяльності, типовою виявляється ситуація, коли суб'єкт повинен налаштуватися до таких актів своєї діяльності, які часто повторюються, але в об'єкті певною мірою ще не визначені. Важливо, що такий динамізм, проявляючись у складному комплексі взаємозв'язків особистісних характеристик і орієнтацій з багатьма впливовими факторами навколишньої об'єктивної дійсності, створює можливість існування різних установок, які спрямовують діяльність індивіда.

Мистецтвознавець І. Лебедев вважає, що у галузі виконавського мистецтва поняття «установка» може застосовуватись у двох планах. У широкому сенсі установка визначає саму можливість виконавської діяльності, адже якщо не існує актуальної потреби

інтерпретації то вона не відбудеться, а виконавство залишиться (навіть при зовнішній стабільності й технічній свободі) мертвонародженим і формальним. Таке розуміння установки спрямовує її дію на зовнішнє, тобто на слухача.

Більш вузьке трактування цього поняття зв'язане з внутрішнім планом свідомості виконавця і спрямоване на внутрішній світ виконавця. В цьому сенсі згадане вище настроювання суб'єкта на організацію і вирішення творчих завдань виконавця (як процес підготовки твору до виконання і його публічної інтерпретації) орієнтує дію установки від об'єкта на суб'єкт. Дане положення автор вважає одним з найфундаментальніших питань теорії виконавства [4, с.8-9].

Слушною є думка автора, що будь-яка установка об'єктивно має чітке уявлення про кінцевий результат діяльності, тобто про те, як виконавець розуміє своє зверхнє завдання, і це має вирішальний вплив на всю спрямованість його діяльності. У свідомості інтерпретатора виникає не просто певна модель уявного результату, а соціально-естетичний образ бажаного відтворення. Останній стає тим ідеалом, з яким усвідомлено або неусвідомлено співвідноситься образ будь-якого сприймаючого об'єкта. Бажане слугує для людини основним критерієм оцінної діяльності і стає підґрунтям її чуттєво-емоційного та інтелектуального життя. Це внутрішнє життя індивіда, складене з багатьох прошарків (від елементарних потреб до формування світоглядних позицій) народжує й відповідну загальну спрямованість даної особистості.

І. Лебедев відзначає, що між установками і бажаними образами існують складні взаємовідносини. З одного боку, певний ідеал, у тому вигляді, в якому він усвідомлюється суб'єктом, впливає на вибір напрямків його позитивної діяльності, але з іншої – сам процес формування цього ідеального уявлення визначається дією тих чи інших визначальних установок. В цьому сенсі установка не може бути «привнесеною», тобто знову створеною для змінюваних конкретних умов, оскільки вона є необхідним і суттєвим компонентом, притаманним особистості, наслідком довгого процесу її розвитку, а також результатом дії багатьох різних факторів. І саме установка визначає коло явищ, предметів, на яких зосереджується думка суб'єкта, викликаючи його зацікавленість, підвищену активність уваги щодо засвоєння і осмислення обраної системи об'єктів дослідження.

Діяльність виконавця спрямована, перш за все, на галузь художнього життя, орієнтована на сферу мистецтва і вже через нього проростає у всі інші пошарки суспільної свідомості. Цим пояснюється складність структури самого інтересу. З одного боку, обов'язковою умовою його дії є рівень свідомості, тобто усвідомлення об'єктивної значимості тих завдань, в які людина включається у своїй свідомій діяльності. З іншого боку, якщо не враховувати емоційної насиченості мислення виконавця, не можна взагалі говорити про інтерес, оскільки в цьому випадку був присутнім елемент обов'язковості та ін. Ці два прошарки інтересу митця (теоретично-аналітичний і емоційно-образний) діють одночасно у протилежних напрямках.

Поглиблене теоретичне дослідження художніх явищ призводить виконавця до розуміння особливої емоційної напруги, психологічного тону, властивого композиторам та їх творам. Його емоційно - образний рівень сприймання дозволяє співвіднести об'єктивні компоненти твору з плануємим кінцевим результатом., тобто тим впливом, який він має на слухача. Така можливість згодом реалізується у процесі вибору певних засобів, що дозволяє виконавцю досягти запланованого художнього ефекта. Отже, розгорнутий процес засвоєння об'єкта, котрий протікає за двома напрямками – від мислення до емоції і навпаки, складає сутність інтересу виконавця.

Разом з тим дослідник зазначає, що установка свідомості є досить складним багаторівневим і динамічним процесом. Її структура утворює багатошарову тканину протирічливих і взаємопроникаючих тенденцій і впливів. Саме тому так важко визначити те, що у мистецтві виконавця є найголовнішим, індивідуальним. Можна лише у загальних рисах уявити основну спрямованість діяльності даної особистості, яка набувається безпосереднім досвідом. Це дозволяє уявити специфіку установчої діяльності і відповідно проводити порівняння, знаходити моменти загального і окремого, унікального у мисленні і

художній діяльності різних виконавців. Відповідно автор виділяє основні типи установчої орієнтації виконавця, які спрямовані на інтерпретацію музичних творів:

- 1) установка на реконструкцію епохи, в якій інтерпретується твір;
- 2) установка на відтворення авторської концепції;
- 3) установка на самовираження;
- 4) установка на актуалізацію.

Розглянемо ці установки докладніше. Установку на реконструкцію епохи, в якій інтерпретується твір, автор представляє як формальне відродження певних ознак виконавської атмосфери будь-якої епохи. Вона усвідомлюється як потреба пізнати і передати іншим раціонально-емоційний еквівалент світовідчуття певної епохи, сприйнятий через обраний твір мистецтва. Таке завдання викликає у виконавця інтерес до детального вивчення всього комплексу факторів, які характеризують даний період історичного і художнього розвитку суспільства. При цьому акцент робиться на аналізі усіх основних методів і стилів композиторської творчості, виконавських манер і принципів, властивих провідним інтерпретаторам. У них слід шукати відображення основного емоційного та інтелектуального напруження, всього об'єму світоглядних концепцій і філософських ідей, іншими словами, художнього і суспільного життя суспільства цього періоду. Природньо, що в їх музиці присутні спільні для всіх моменти концептуального і формального порядку. Разом з тим, відображення цих загальних тенденцій в їх творчості має індивідуально-неповторний характер, що дозволяє бачити розподіл зони уваги різних виконавців. Одні з них намагаються перш за все досягнути авторський твір і вже крізь нього передати відчуття епохи, в яку він був створений. Іншим властивий прискіпливий інтерес до самої епохи, її основним рисам і ознакам, які можуть бути адекватно передані через твори, створені завдяки її особливостям і специфіці. В цьому випадку виконавців будуть цікавити загальні, глибинні закономірності, які дозволяють виявити основні, характерні для епохи риси в творчості кожного її представника. Їх увага концентрується перш за все на задачі об'єктивної передачі загального смисла, атмосфери художнього і загального життя епохи. Така спрямованість уваги виконавця визначає своєрідну домінуючу тенденцію творчості окремого виконавця, специфіку його виконавського метода і організації всього процесу інтерпретації.

Однак намагання максимально визначити виконавський образ здатне привести до справжньої «архаїзації». В результаті може з'явитися свого роду «самодостатня цінність», певна замкнута саморегульована система, в якій єдиним критерієм її життєвості залишається відповідність деяким абстрактним принципам. Таке «позачасове» трактування стиля виключає роль виконавця. Воно обмежується лише функціями перекладу, певного теоретичного дослідження, яке не потребує будь-якої оцінки.

Отже, завершуючи аналіз цієї установки виконавського мислення, підкреслимо її основні моменти. Це намагання відобразити у власній творчості певну епоху з притаманними їй окремими ознаками концептуального і стилістичного порядку, тенденція до узагальнення, деякої абстрактності змісту твору або засобів його вираження.

Виконавці, які дотримуються установки на відтворення авторської концепції, усвідомлюють своє завдання як проникнення у задум композитора, відтворення його у всіх головних рисах і суттєвих деталях, прилучення до нього як непересічної культурної цінності. Таким виконавцям притаманне намагання обмежити поле своєї творчості відтворенням авторського задуму, бажання найповніше передати авторський текст, створити на його основі найбільш аутентичну концепцію твору. Тим самим вони бачать завдання виконавця у передачі оригінального авторського твору у тому вигляді, в якому він виник спочатку, тобто намагаються показати конкретний твір крізь призму епохи.

Представники цього напрямку також всебічно аналізують атмосферу художнього життя епохи, в яку був створений композитором музичний твір. Але для них це бажання має свою специфіку. Якщо представників першого типу цікавить перш за все певний період культурного розвитку, стиль епохи, то виконавців другого типу – питання індивідуального композиторського стилю. Отже їх цікавлять ті суспільно-культурні закономірності, які спричинили конкретний композиторський стиль. Тому вони намагаються дотримуватися

авторської точки зору, проявити специфічну і глибоко індивідуальну сутність автора твору. Цю рису виконавського мистецтва відзначав відомий педагог К. Мартінсен. Він писав, що педагог: «...повинен виховувати найблаговійнішу пошану до закономірностей художнього твору. Якщо десь у художньому вихованні муштра потрібна, то саме тут. Педагог у цьому випадку повинен бути безжалісним і жорстоким» [5, с.96]. Зрозуміло, що таке раціональне ставлення є лише домінуючою тенденцією, але важливо, що виконавець вважає його головним, визгачальним моментом виконавського процесу.

Досить розповсюдженим є й тип виконавців, яким притаманна установка на самовираження. Вони не розуміють, що виконання може бути об'єктивним. Так, наприклад, усі критики відмічати як головну рису виконавського стилю Ф. Бузоні те, що «на першому плані виступала особистість виконавця, його величезна, яскрава і самобутня індивідуальність». Схожі відгуки спостерігаються й стосовно творчості В. Софроніцького, Г. Нейгауза, Г. Гульда та інших виконавців. «Романтизм» їх інтерпретацій свідчить про те, що виконавець відчуває необхідність передати слухачу не «дух епохи», не авторську концепцію твору, а скоріше власну оригінальну уяву про нього, своє індивідуальне рішення. При цьому ставиться завдання ствердити своє «Я» і власне бачення як унікальну і неповторну цінність – і через це здійснити вплив на слухачів.

Останнім різновидом виконавських установок є установка на актуалізацію виконавської концепції. Виконавець цього типу усвідомлює необхідність органічного впровадження створеної їм образної системи і оригінальної концепції у свідомість слухачів. У даному випадку органічність розуміється як необхідність створення такої природної для сьогодення концепції, яка б відразу могла сприйматися слухачем. По відношенню до такої орієнтації можна також віднести термін «актуалізація», оскільки останнім часом питання щодо функціонування художньої класичної спадщини в сучасному суспільстві вирішуються з використанням саме цього поняття. В цьому процесі діяльність виконавців стала розглядатися як засіб забезпечення функціонування культурно-історичних цінностей у сприйманні пересічної публіки сучасної епохи.

Безумовно, запропонована схема типологізації виконавських стилей досить умовна, але вона дозволяє більш гнучко підійти до визначення специфіки виконавських методів різних митців. Аналізуючи їх основні закономірності, майбутні вчителі музики у своїй виконавській діяльності можуть свідомо відібрати у процесі інтерпретації музичних творів ті з них, які найбільше відповідають їх особистісним уподобанням. Нами встановлено, що внаслідок такої роботи у студентів підвищується рівень творчої самостійності і виконавської активності, розширюється музичний тезаурус, розвивається художнє мислення і, відповідно, набувається досвід музично-виконавської діяльності.

Література

1. **Асаф'єв Б.** Музыкальная форма как процесс, книга 2 / Б. В. Асаф'єв. - Л. : Музыка, 1971. - 376 с.
2. **Коган Г.** Парадоксы об исполнительстве. / Избранные статьи. Выпуск 3. - М. : Сов. композитор, 1985. - 180 с.
3. **Каган М.** Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М.С.Каган. - Л. : Искусство, 1970. - 376 с.
4. **Лебедев И.В.** К вопросу о типологии исполнительского творчества / Сб. Фортепианное искусство: история и современность. - С.-П. : Изд. РГПУ им. Герцена, 2004. - 150 с.
5. **Мартинсен К.А.** Индивидуальная фортепианная техника / К.А. Мартинсенн. - М., 1966. - 227 с.
6. **Михайлов М.К.** Стиль в музыке. / М.К. Михайлов. - Л. : Искусство, 1981. - 117 с.