

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО СПРИЙНЯТТЯ МУЗИКАНТА В ПРОЦЕСІ РОБОТИ НАД ІНСТРУМЕНТАЛЬНИМИ ТВОРАМИ

В статті проаналізована проблема визначення етапів і видів роботи виконавця над музичальним інструментальним виробом, що є основою становлення і розвитку художньо-образного сприйняття музиканта: від окремих розриваних художньо-інтонаційних відчуттів, відчуження до кристалізації художнього образу виробу.

Ключеві слова: *художньо-образне сприйняття, інструментально-виконавська діяльність, внутрішньослухові відчуття, виконавська інтуїція.*

The article deals with identifying the stages and types of a performer's work over an instrumental music piece. They are the development bases for artistic and image-bearing comprehension of a performer: from single, fragmented, intonation and tone sensation, perceptions to crystallization of artistic image of a piece of music.

Keywords: *artistic and image-bearing comprehension, instrumental performance, inlying tone sensation, performing intuition.*

Проблема сприйняття людиною мистецтва завжди була в центрі уваги науковців і розглядалась ними з різних позицій. Психолого-педагогічні основи формування художньо-образного сприйняття музиканта вивчали такі відомі дослідники ХХ ст., як Асаф'єв, М. Старчеус, О. Костюк, Є. Назайкінський, Б. Теплов, О. Рудницька, О. Ростовський та ін. Сприйняття музики розглядалось ними як окремий специфічний вид художньо-образного сприйняття, обумовлений безпосереднім емоційним впливом музичної інформації на почуттєву сферу людини, а також наявністю раціонального компоненту мислення, що забезпечує процеси мислення, аналізу та оцінки музичного твору. Питання розвитку художньо-образного сприйняття в процесі інструментально-виконавської діяльності розглядали відомі педагоги-музиканти: Я. Флієр, Г. Цилін, А. Мартінсен, О. Гольденвейзер та ін. Цій проблемі присвячені дисертаційні дослідження останнього десятиріччя, авторами яких є І. Арсен'єв, І. Хотенцева, Се Тін та ін.

Сприйняття – аналітичне вивчення – виконання музики – завершений цикл, що існує у музично-педагогічній практиці [1, с.55]. Під час сприйняття інформація поступає у свідомість людини через слухові аналізатори, обробляється завдяки дії перцептивних механізмів, в результаті чого народжуються художні образи, виникає емоційний відгук на почуте, починається рефлексивна діяльність музиканта.

Сприйняття музичних творів, підкреслюють психологи, відбувається завдяки активній взаємодії емоційно-інтуїтивної і раціонально-розумової сфер психіки, виявляючись по-різному на всіх етапах процесу сприйняття [6]. Музичний, як і будь-який інший мистецький твір можна визначити як сукупність художніх образів, організованих за внутрішніми, притаманними саме музиці, законами формотворення та інтонаційного розвитку музичної думки. Художній образ, як об'єкт чуттєвого сприйняття, має унікальну можливість викликати в уяві людини предметні, життєві та художні асоціації, а також справляти на неї (людину) психофізичний вплив.

Однією з характерних особливостей сприйняття музичного мистецтва є його асоціативність. Музика викликає у слухачів різноманітні емоційні, образні, смислові, навіть рухові (переважно у виконавців) асоціації, пов'язані зі здатністю людської свідомості до асоціативного сприйняття оточуючої дійсності.

Відомі декілька видів асоціацій. Особливе значення у галузі мистецтва відіграють художні асоціації. Створюючи звуковий матеріал, композитор ніби розраховує на певне коло створених свідомістю людини художніх асоціацій. Протягом історичного розвитку музики як мистецтва людство в процесі діяльності напружувало життєво-асоціативні зв'язки, створило звукові моделі, виробило художньо-практичні форми втілення музичного змісту.

Багато хто з виконавців вважали, що виховання здатності до диференційованого, а також комплексного сприйняття музичного звучання неможливе без опори на асоціативні уявлення. Метод асоціацій широко використовували у педагогічній практиці такі видатні музиканти, як Г. Нейгауз, С. Фейнберг, Ф. Бузоні та ін. Вони навчали своїх студентів бачити загальні для різних видів мистецтва закони організації простору і часу та розкривати специфіку їх проявів у музиці [5, с.162].

Використання асоціативних зв'язків допомагає виконавцеві не тільки досягнути високого рівня узагальнення музичного розвитку, а й конкретизувати неконкретні музичні образи, художньо та емоційно насичити звукові, ритмічні, темброві, інтонаційні зв'язки музичного твору, активізувати їхні художньо слухові сприйняття та уявлення, що безпосередньо пов'язані з образністю в музиці.

Асоціації виступають тим засобом, завдяки якому у свідомості музиканта виникає одномоментний слуховий образ твору. Вони дозволяють «закарбувати форму твору у вигляді рельєфної музичної картинки, яка виступає у цілісному, ніби сфотографованому вигляді» [5, с.164].

Зміст музики, як відомо, складають художньо-інтонаційні образи або втіленні у звучанні результати відображення, перетворення та естетичної оцінки об'єктивної реальності людиною. Згідно з сучасними уявленнями, такі образи створюються, певним чином кодуються і зберігаються на нейродинамічному рівні у головному мозку людини [2, с.6].

Художня діяльність, спрямована на звуковий матеріал, упорядкований щодо висотних, часових, тембрових, динамічних та інших параметрів, знаходить реалізацію у втіленні особливої образної думки, внутрішніх переживань людини, слухових вражень тощо [3, с.359].

Виконавська діяльність музиканта передбачає поєднання художнього сприйняття та аналізу нотного тексту з метою виявлення особливостей композиції, музичної мови, виконавських засобів, результатом якої стає «розкодування» музичної інформації, зашифрованої композитором у музичному творі [4, с.69].

У середині ХХ ст. музикант-дослідник О. Віцинський займався спеціальним аналізом проблеми визначення етапів та видів роботи виконавця над музичним твором, трактуючи їх, зокрема, як етапи становлення художньо-образного сприйняття музиканта: від перших, одиничних та розрізнених сприйняття до кристалізації художнього образу твору [1].

Посилаючись на працю О. Віцинського, Се Тін підкреслює, що процес вивчення музичного твору фактично є послідовністю систематично вирішуваних виконавцем професійних та творчих завдань. В такій площині проблема визначення логіки і структури роботи над музичним твором входить у прямий зв'язок з комплексом питань, об'єднаних темою виникнення, становлення та розвитку художнього образу в процесі художньої інтерпретації музики [4, с.48].

За думкою О. Віцинського, робота музиканта-виконавця складається з трьох блоків-частин. Перший з них пов'язаний з початковим ознайомленням з новим музичним матеріалом; другий – з технічним та художнім опрацюванням цього матеріалу; третій етап полягає у підготовці музичного твору до публічного виступу [1, с.32]. Погоджуючись з таким розподілом роботи над музичним твором, лише зазначимо, що на всіх її етапах домінуючим видом діяльності виконавця виступає сприйняття та аналіз музичного, а отже – і художньо-образного змісту твору.

Сприйняття, що виникають на першому етапі вивчення нового музичного твору, виконують роль активізатора творчих дій музиканта. Чим більш яскравими, деталізованими вони є, тим енергійніше починається процес творчого опрацювання музичної інформації. Я. Флієр писав: «Як правило, на першому етапі я просто досить довго граю. Я «ніби виконую». Тут виникають основні образи твору, і я собі уявляю, як усе буде звучати. Тут народжуються думки, народжується план твору. Це дуже захоплюючий період роботи [4, с.56].

До особливого виду слухових уявлень можна віднести здатність багатьох музикантів охоплювати «внутрішнім поглядом» весь твір цілісно, ідеально, моделюючи свій виконавський задум у стислому, концентрованому вигляді. Описуючи цей вид слухових уявлень К. Мартінсен писав: «Ще до появи першого звуку він (виконавець) вже відчуває всю

першу частину сонати як цілісний комплекс; такою ж постає перед ним єдність усіх частин» [6, с.102].

На етапі ознайомлення з твором мета педагогічної діяльності міститься у формуванні установки на створення початкового (злитого, нерозчленованого, неіндентифікованого) симультанного образу, що потребує актуалізації особистісного досвіду музиканта, активної роботи його свідомості з осмислення музичних явищ, створення художніх узагальнень. Знання музичних закономірностей, розуміння конструктивно-логічних принципів формотворення музичного твору активізують процеси сприйняття та аналітико-синтетичної діяльності свідомості. Це створює умови для певного передбачення музикантом всієї композиції твору ще на етапі початкового оформлення його виконавської концепції.

Основним матеріалом сприйняття та налізу музичного твору на цьому етапі виступають продукти творчої уяви, які виявляються, перш за все, у формі слухових (музично-слухових, художньо-слухових) уявлень. Створені слухові уявлення стимулюють активність виконавської інтуїції музиканта. В момент знайомства з творами слухові уявлення музиканта мають несформований, емоційно-чуттєвий характер.

Музикант-виконавець використовує особливий вид інтуїції, де чуттєві та раціональні механізми діють узгоджено, а кінцевим продуктом цієї дії є художнє тлумачення (інтерпретація) музичного твору в процесі його виконання.

Є. Федоров розглядає виконавську інтуїцію як безпосереднє вирішення художніх завдань: через слухові уявлення; через виконавські дії, що реалізуються без додаткових умовиводів [6, с.100]. В момент інтуїтивного «осяяння» виконавський аналіз підмінюється «внутрішнім передчуттям» художньої істини – того ідеального виконавського варіанту, який дозволяє більш повно відобразити ідейно-художню сутність музичного твору.

Іноді «внутрішнє почуття» реалізується ніби у згорнутому вигляді і так швидко, що виконавець не встигає зафіксувати його у пам'яті. У таких випадках виконавська інтуїція втілюється в ігрові рухи, які можуть здатися спонтанними та неочікуваними навіть для самого музиканта. Насправді, ці процеси обумовлені роботою підсвідомості виконавця [6, с.102].

Накопичення звукової інформації призводить до аналізу слухових уявлень, в процесі якого здійснюється вибір та апробування різних виконавських варіантів (другий етап).

У процесі відбору відкидаються варіанти, що не відповідають авторському задуму або творчій манері виконавця. Останній апробує лише той музичний варіант, який відповідає його уявленням про ідеальне, еталонне виконання цієї музики.

На перший погляд цей етап роботи над музичним твором виглядає як вирішення рухово-технічних завдань, відпрацювання тих чи інших елементів фактури, подолання виконавських труднощів тощо. Насправді робота над удосконаленням звукової форми твору по суті є уточненням, шліфовкою художнього образу у свідомості музиканта-виконавця. Саме на цій стадії інтенсифікується його внутрішньослухова діяльність: первинні комплекси сприйняття не залишаються незмінними, музично-психічні процеси призводять до їх перетворення, розвитку, збагачення і, нарешті, виникнення музично-образних новоутворень.

Розгорнутий аналіз авторського тексту обумовлює як аналітико-слухове сприйняття-вивчення, так і виконавське апробування важливих складових музичної форми: мелодії, гармонії, динаміки, фактури тощо. Важливо при цьому уникнути зайвого розчленування музичного явища на окремі елементи та деталі. Увагу музиканта треба направити на розгляд усіх компонентів музичної тканини у їх комплексі та тісному взаємозв'язку, поступовому розгортанні у часі та формі.

На цьому етапі роботи над музичним твором варто вести розмову про розвиток перспективного (горизонтального) сприйняття як різновид мислення виконавця, що дозволяє йому спрогнозувати розвиток музичної думки, впорядкувати синтаксис музичної мови, відчутти логіку поступального руху процесів формотворення. Усвідомлення поступального руху в музичному розвитку (за Г.Ф. Гегелем) дозволяє забезпечити цілісність всієї виконавської концепції [5, с.146-147].

Характерно, що самі музиканти-виконавці здебільшого не помічають тих змін, що з ними відбуваються. На це звертав увагу Є. Светланов: «Іноді ви і самі можете не знати, як,

коли, яким чином відбулися зміни у вашій художній свідомості. Ви тільки будете відчувати, що всередині вас ніби все раптом осяялося» [7, с.108]. Тут має місце складний, багатоплановий процес, який за своїм змістом далеко виходить за межі виконавських технологій і спрямований на кристалізацію художнього образу.

Третій етап роботи настає тоді, коли музичний твір в цілому вивчено, а увага виконавця все більше концентрується на майбутньому концертному виступі. В цей час методика занять, проведення репетицій, психологічна підготовка виконавця має суто індивідуальний характер. Те саме можна сказати і про сприйняття – контроль виконавських дій музиканта: від автоматизації рухів до мисленнєвого внутрішньо-слухового моделювання виконавської концепції.

На останньому етапі роботи над музичним твором процеси сприйняття музиканта спрямовані на створення художньо-виконавської моделі, яка зберігає в собі образно-звучковий еталон твору та необхідний для його втілення на інструменті арсенал виконавських прийомів й засобів виразності.

Цілеспрямована робота з активізації внутрішньо слухових уявлень виконавця дозволяє йому вирішувати різноманітні інтерпретаційні завдання в контексті власного творчого задуму. Роль і значення сприйняття на цьому етапі важко переоцінити. Чим ясніше музикант чує (сприймає власне виконання, тим більш чіткіше усвідомлює різницю між ним та ідеальним проектом виконання, що звучить в його уяві.

Таким чином, творча робота виконавця над музичним твором стимулює процеси художньо-образного сприйняття, що, в свою чергу, сприяє більш повному осягненню та інтерпретації художнього змісту музики.

Література

1. Вицинский А.В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением / А.В. Вицинский. – М.: Классика XXI, 2004. – 98 с.
2. Методика музыкального воспитания / [Халабурь П.В., Попов В.С., Добровольская Н.Н.]. – М.: Музыка, 1990.- 175 с.
3. Музыкальный энциклопедический словарь / [ред. Г.В.Келдыш] – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 671 с.
4. Се Тин. Художественный образ как ведущий компонент музыкально-исполнительской деятельности: дис. ...канд. пед. наук: 13.00.02 / Се Тин. – М., 2009. – 143 с.
5. Теория и методика обучения игре на фортепиано: [учебн. пособие / под ред. А.Г. Каузовой, А.И. Николаевой]. – М.: Владос, 2001. – 368 с.
6. Федоров Е.Е. Интуиция в музыкально-исполнительской деятельности / Е.Е. Федоров // Вопросы психологи. – 1985.- №2. – С.100-105.
7. Цылин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения / Григорий Михайлович Цылин. – М., 1994. – С.108.

УДК 378:785

Чжан Цзянань

ДІАГНОСТИКА СФОРМОВАНОСТІ НАВИЧОК АНСАМБЛЕВОЇ ВЗАЄМОДІЇ У ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ САКСОФОНІСТІВ

В статье подаются основные результаты диагностического этапа исследования по проблеме формирования навыков ансамблевого взаимодействия в исполнительской деятельности саксофониста. В результате экспериментальной работы, проведенной среди студентов педагогической ВШ, были выявлены основные навыки ансамблевого исполнительства, раскрыты составляющие, необходимые для успешного осуществления ансамблевого взаимодействия в процессе коллективного исполнения музыкальных произведений саксофонистами. Определены три уровня сформированности данного феномена.