

СУТНІСТЬ ТА СТРУКТУРА ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ МУЗИКАНТА-ДУХОВИКА

У статті розглядаються виконавські вміння як здатність особистості володіти системою усвідомлених, цілеспрямованих і взаємопов'язаних розумових та практичних дій, що формуються на основі застосування систематизованих знань і дозволяють успішно виконувати музичні твори.

Ключові слова: виконавство, виконавські вміння, виконавська майстерність.

В статье рассматриваются исполнительские умения как способность личности владеть системой осознанных, целенаправленных и взаимосвязанных умственных и практических действий, которые формируются на основе применения систематизированных знаний и позволяют успешно исполнять музыкальные произведения.

Ключевые слова: исполнительство, исполнительские умения, исполнительское мастерство.

The article discusses the performing skills as a property of the individual to possess a system of conscious, purposeful and related mental and practical actions that are based on the application of systematized knowledge and can successfully perform musical works.

Key words: performance, performance preparation, performance skills.

Сучасна наука, що займається дослідженням різносторонніх проявів музичної діяльності людини, є цілісною системою знань, що пов'язана з пізнанням закономірностей музичної діяльності та її функціонування у соціумі. Теоретична сторона музичного виконавства займає особливе місце в охопленні низки важливих проблем, вирішення яких вимагає різних наукових підходів і спільних зусиль спеціалістів у галузі психології, педагогіки, музикознавства та естетики.

Зважаючи на це, метою нашої статті є розгляд структури виконавських умінь як цілісної системи усвідомлених, цілеспрямованих і взаємопов'язаних розумових та практичних дій, що формуються на основі застосування систематизованих знань і дозволяють успішно виконувати музичні твори.

Характерною ознакою виконавства, на думку Є. Г. Гуценка, є наявність художньої інтерпретації, що відображається на авторській дефініції музичного виконавства. Останнє, зокрема, тлумачиться як «вторинна, відносно самостійна творчість, що передбачає процес конкретизації продукту первинної художньої діяльності» [1, с. 30].

Процес творення музичного твору та процес його виконання лише в первісному суспільстві

перепліталися в одному творчому акті: у давнину музикант співав або грав на якому-небудь музичному інструменті те, що він сам на той момент склав, тобто це були перші прояви того, що ми сьогодні називаємо імпровізацією. Проте якщо творіння живописця або скульптора втілюється в матеріалі (на полотні, в мармурі, бронзі тощо), а отже, може зберегти його на віки, то з музичним твором справа складніша. Матеріал музики – звук, який «живе» до того часу, поки його чують, тобто він обмежений у часі. Після свого завершення музичний твір реально перестає існувати. Для того, щоб почути його знову, його потрібно щоразу повертати до життя, зокрема примушувати звучати знову й знову. Таким чином, відтворення музичного твору – це і є музичне виконавство або по-іншому – музично-виконавське мистецтво [4, с. 5].

Музичному виконавству, за твердженням О. А. Бодіної, властиві три масштабних рівні творчого процесу. Застосовуючи семіотичний аналіз до вивчення структури виконавського процесу, науковець зазначає, що перший із них пов'язаний з усвідомленням виконавцем змісту окремих мотивів та інтонацій на основі розкриття їх семантичного значення; другий – із переведенням семантичної конкретизації в художнє узагальнення; третій – із завершенням перших двох і оформленням певного драматургічного задуму виконавця.

Виконавська діяльність, на думку Л. С. Виготського, зумовлена переживанням чогось значного для індивіда і сприяє появі якісних змін психічних властивостей особистості та якісним новоутворенням. Наявність такого мотиву надає змісту діяльності виконавця, відповідає його інтересам, потребам, якісним орієнтаціям.

У ході формування виконавських умінь музиканта-духовика К. К. Мартінсен пропонує використовувати таку методику викладання, завдяки якій розвиток виконавської техніки відбуватиметься послідовно: від слухового образу, через моторику, до звучання. Фактором формування виконавської майстерності (за Г. П. Прокоф'євим) є робота над «тембровими відмінностями в звучанні інструмента» [5].

Тривалий шлях розвитку кожного музиканта-початківця, незалежно від його рівня музичної обдарованості, починається із засвоєння правил постановки виконавського апарату та оволодіння елементарною аплікатурною і артикуляційною моторикою, яка є невід'ємною складовою виконавської техніки [3, с. 54].

Основними складовими виконавської техніки учнів-духовиків є «виконавські засоби», які визначаються як «засоби виконавської виразності» або

«виражальні засоби». До них передусім відносять: звукоутворення (В. С. Антонов застосовує щодо цього поняття інше визначення – «темброутворення» або «культура формування звука»); звуковисотну інтонацію; вібрато; динаміку; штрихи; фразування. Крім того, до цієї групи належать допоміжні (щодо звукоутворення) засоби: ритм, метр, темп та агогіка. Враховуючи специфіку духового виконавства, як окремий виражальний засіб виокремлюють прийом філірування.

До другої групи відносять засоби технічного порядку, зокрема: музичний слух; постановку; техніку дихання; темброформуючий апарат (В. С. Антонов, застосовуючи це визначення, підкреслював важливість активного положення стану гортані та ротової порожнини); техніку язика та губ (артикуляційний апарат); техніку пальців (цей засіб передбачає освоєння виконавцем на духовому інструменті усіх видів аплікатури) [2, с. 40].

Усі представлені вище складові взаємопов'язані між собою структурними елементами виконавських умінь музикантів-духовиків.

Традиційно органи виконавського апарату музиканта-духовика, залежно від виконуваної ними функції, поділяють на:

- пальцевий апарат виконавця, який включає руки (на тромбоні) і пальці рук (на інших духових інструментах), що забезпечує зміну довжини звучного стовпа повітря;

- дихальний апарат, що забезпечує необхідний для звукоутворення тиск повітря;

- губний апарат (або амбушюр), який безпосередньо або за допомогою тростини забезпечує звукоутворення.

Означені органи виконавського апарату складають основу мови виконавця [6, с. 38-44].

Якщо робота з розвитку аплікатурних навичок духовика базується на загальній для всіх музичних інструментів методиці, оскільки опирається на традиційні для трудової діяльності людини органи, то проблема звукоутворення і звуковедення під час гри на духових інструментах у зв'язку зі специфікою органів артикуляції робить шлях розвитку музиканта не тільки надзвичайно складним, а й малопередбачуваним. Пояснюється це тим, що на відміну від інших музикантів-інструменталістів духовики використовують артикуляційні органи, які не мають створених у процесі еволюції людини каналів довільного управління та контролю якості їх роботи, та й взагалі органи артикуляції невідчутні для виконавця.

В ергономіці, інженерній психології та педагогіці, які вивчають закономірності формування трудових навичок, давно визначені правила раціональної системи навчання рухової діяльності. При цьому основною умовою ефективного розвитку є два чинники: наявність максимально повного уявлення про особливості та зміст дії, а також її результат; наявність при виконанні дії необхідної кількості чітко реєстрованих за силою, часом, швидкістю та положенням робочих органів параметрів. Чим яскравіше уявлення виконавця про дію, яка виконується, тим чіткіше при цьому виражені орієнтовні параметри; чим жорсткіше вони контролюються при виконанні дії, тим коротший шлях досягнення досконалої виконавської техніки.

На жаль, сучасна методика навчання гри на духових інструментах, що спирається переважно на традиційні, зазвичай емпіричні положення, у такому

складному розділі, як розвиток артикуляційної техніки, в основному рекомендує спиратися на власні м'язово-слухові уявлення. Проте, як зазначалося вище, слуховий контроль виконавської активності здійснюється на базі деформованого слухового сприйняття музикантом-духовиком результатів виконавської дії.

Отже, м'язово-слухові уявлення музиканта-духовика не наділені достатньо орієнтованою визначеністю, аби слугувати базою його професійного розвитку, адже вони не мають необхідного ступеня точності як на рівні м'язово-слухових уявлень, що визначають параметри дії, так і на рівні контролю якості основного виразного засобу, музичного звуку, що є результатом цієї дії [3, с. 57].

Ми вважаємо, що професійна майстерність виконання формується лише в поєднанні з художньою інтерпретацією, а слуховий метод навчання є найбільш природним інструментом впливу на звукообразний процес індивідуального визначення системи виконавських засобів виразності. Основою музичного виконавства є емоційно забарвлені розумові процеси, які надають діяльності активного й творчого характеру, стають рушійною силою у ході набуття знань, формування навичок та вмінь, необхідних для досягнення художньо-змістової сутності музичних творів.

Поняття виконавських умінь передбачає наявність двох важливих складових: виконавства, яке Великий тлумачний словник сучасної української мови трактує як «творче виконання чого-небудь», та вміння, що тлумачиться у цьому ж словнику як «здатність робити що-небудь».

Таким чином, з точки зору музично-виконавської діяльності, детермінантою музично-виконавських умінь є творчий процес відтворення композиторського задуму засобами виконавської майстерності.

Підсумовуючи вищесказане, зауважимо, що формування виконавської майстерності розглядається нами як складний багатоплановий процес, в основу якого покладено поняття «майстерність», яке є ядром та систематизуючою ланкою виконавської діяльності, важливою передумовою джерела формування виконавця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации: философский анализ / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 39 с.
2. Иванов В. Д. Словарь музыканта-духовика / В. Д. Иванов. – М. : Музыка, 2007. – 128 с.
3. Карелова В. Ю. Особенности исполнительской артикуляции духовика / В. Ю. Карелова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : ХДАДМ, 1999. – С. 54-62.
4. Коган Г. М. Музыкальное исполнительство и его проблемы / Г. М. Коган // Избранные статьи. – М. : Советский композитор, 1972. – Вып. 2. – С. 5-30.
5. Прокофьев Г. П. Формирование музыканта-исполнителя-пианиста / Г. П. Прокофьев. – М. : АПН РСФСР, 1956. – 352 с.
6. Розанов С. В. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах / С. В. Розанов. – М. : Музгиз, 1935. – 150 с.

Дата надходження до редакції: 26.02.2015 р.