

Е. ДРОЗДОВА

## ПОНЯТИЕ «ТЕХНОЛОГИЯ ИГРЫ» И ЕГО РАЗРАБОТКА В ТЕОРИИ ГИТАРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Одной из тенденций современного состояния музыкальной культуры является отеснение на периферию общественно-музыкального сознания традиций классической и академической музыки, которая постепенно становится явлением элитарным.

Такое положение сформировалась под влиянием медиакультуры, компьютерных технологий и коммерциализации всех ее сфер. Во второй половине XX ст. сформулировались понятия «массовой» (тиражируемой) и «элитарной» музыки (профессиональная и интеллектуальная элита, которая знает и понимает музыкальное искусство). Современные условия развития мировой культуры характеризуются, в первую очередь, ускорением его темпа. Адекватным должно быть и совершенствование музыкально-исполнительской культуры в Украине.

Одной из проблем специфики взаимодействия массовой и элитарной музыкальных культур оказывается поиск способов проникновения в пространство массовой культуры идей академической музыки. Такой путь видится в полном использовании возможностей одного из самых распространённых и востребованных в наше время инструментов, который представляет исполнителей как академического направления, так и множество музыкантов-любителей, – шестиструнной гитары.

В научно-методической литературе существует множество работ, в которых рассмотрены различные аспекты этого жанра – история модификации гитары как музыкального инструмента, особенности воплощения музыкальных произведений разных стилей и жанров, проблемы обучения игре на гитаре.

Музыка в исполнении на гитаре сегодня – неоднородное явление, и предполагает изучение её как самостоятельной жанрово-стилевой сферы европейского музыкального искусства, со своими сложившимися традициями, которые со второй половины XX столетия функционируют в контексте специфических культурных процессов, обнаруживая свою самобытность.

В современном музыкознании проявлен большой интерес к достаточно широкому спектру академического народно-инструментального искусства и, в том числе, к пространству гитарной музыки, которая сегодня прочно утвердилась на концертной эстраде и в музыкальных учебных заведениях.

Показательны в этом плане публикации тематических сборников научных работ (2008 и 2011 гг.) Харьковским национальным университетом искусств имени И. П. Котляревского – «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука» [4] и «Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття» [5] – как подтверждение того, что художественно-творческая система современной культуры включает в себя множество аспектов освоения музыки как структуры современной цивилизации.

В качестве системообразующего каркаса в анализе процесса музыкального творчества, его осмысления и освоения целесообразным представляется продуктивное использование узкого и широкого понятий в категориях творчества – «техника» и «технология» с целью проектирования, освоения и создания продуктов музыкального творчества.

Внедрение новых методик в исполнительском музыкознании часто рассматривается в комплексе узких и широких подходов, то есть с «технически-технологических» позиций.

Понятие «технологии в музыкальном искусстве» рассматривается Н. Провозиной как внедрение в музыкальное искусство машинных элементов [3]. Ссылаясь на обширный список литературных источников, она показывает, что восприятие действительности художником как образов существующего нивелирует логически-техническое воплощение тех либо иных процессов или предметов («Манифест музыкантов-футуристов», симфоническая поэма «Пасифик-231» – Артур Онеггер; вокальный цикл «Сельскохозяйственные машины» на тексты фирменного каталога – Дариус Мийо; фортепианные пьесы «Авто», «Аэроплан», «Автобус», «Железная дорога» – Франсис Пуленк; фортепианная сюита «1922» – Пауль Хиндемит; кантата на слова Б. Брехта «Полет через океан» – Курт Вайль; балет «Лошадиные силы» – Чарльз Айвз; балет «Развитие аэропланов» – Эйтор Вилла-Лобос). 20-е годы отражены и в отечественной музыке (Сергей Прокофьев – «Стальной скок» с симфоническим эпизодом «Фабрика»; Александр Мосолов – балет «Сталь» с симфоническим эпизодом «Завод»; Александр Авраамов – «Симфония гудков»; «ты уходишь как поезд...» – слова из песни 1980-х гг.).

Рассмотрев ряд аспектов подхода к технологически-структурному анализу проблем исполнительского музыкознания, можно прийти к выводу, что собственно исследований технологии музыкального искусства в научной литературе еще весьма мало.

Вместе с тем, подход к музыкальным явлениям гитарного искусства в аспекте технологического процесса может оказаться достаточно плодотворным, так как узкое понятие «техника исполнения» и широкое понятие «технологический процесс» как системообразующие понятия в структуре эффективного специализированного воспроизводства в современной гитарной культуре уже доказали свою продуктивность.

В качестве целостного явления музыкально-исполнительская технология включает ряд признаков:

- интегративные свойства, т. е. такие, которыми не обладает ни один из отдельно взятых элементов системы (например, музыкальный образ произведения);
- составные элементы, компоненты целого;
- структура (связи и отношение между частями и элементами);
- функциональные характеристики;
- коммуникативные свойства;
- историчность, преемственность, дидактика.

Существенными характеристиками системы технологии музыкального исполнительства являются *целевые ориентации и результативность*.

Понятие технологии в искусстве определяется исходя из общего подхода к пониманию данного термина в современной культуре. Музыкальная технология – это совокупность реализующих процессов в создании и исполнительском воплощении музыкального произведения, а также научное описание способов технологического воспроизводства. Термин «технология» (от греч. «*techne*» – искусство, мастерство, умение и + окончание «...логия», от греч. «*logos*» – слово, учение) – совокупность методов, осуществляемых в каком-либо процессе.

Технология искусства – это совокупность правил, соответствующих им приемов и способов достижения поставленных задач в процессе как композиторского, так и исполнительского творчества. Сюда входят системы освоения определенной области искусства, воздействия на развитие, обучение и воспитание субъекта музыкального творчества – композитора, исполнителя, слушателя.

Поэтому к результатам творческого процесса естественно относится именно его объект – слушательская аудитория. В структуре композитор-исполнитель усматривается соотношение субъект-объект, в котором композитор играет роль субъекта, а исполнитель – объекта сотворчества. В нашей работе рассматривается звуковой результат композиторской «проекции» творчества, субъектом которого является исполнитель.

К технологии музыкально-исполнительского искусства должно быть отнесено выявление принципов и разработка приемов оптимизации компонентов творческого процесса путем анализа факторов, повышающих значимость и эффективность результата творчества путем конструирования, применения и оценки применяемых способов и приемов воспроизведения. Технология искусства музыкального исполнения предполагает внедрение в творческий процесс многоаспектного – *полимодального* (сочетающего психофизиологические и образно-художественные представления) способа мышления.

Таким образом, технология исполнительского музыкального творчества, с одной стороны, это система навыков, приёмов, правил, средств и методов (традиционных и инновационных) непосредственного функционирования музыкально-исполнительского процесса, а с другой – *артистический* процесс воздействия на развитие, обучение и воспитание музыканта-исполнителя-творца в области музыкальной культуры.

Технология исполнительского музыкального творчества может быть представлена тремя аспектами – научным, процессуально-описательным, практически-техническим.

1) Научно-практический – воплощаемый в тандеме исполнительского музыкознания и исполнительской технологии – как составляющая общего музыковедения, изучающая и разрабатывающая цели, содержание и методы музыкального творчества и проектирующая музыкально-исполнительские процессы;

2) Процессуально-описательный: описание (алгоритм) процесса, совокупность целей, содержания, методов и средств для достижения планируемого: осуществление технологического процесса, функционирование всех личностных, инструментальных, методологических и дидактических средств.

Понятие «музыкально-исполнительская технология» в подготовке музыканта-художника-творца употребляется на трех иерархически соподчиненных уровнях:

1) Общий уровень – музыкально-исполнительская технология характеризует целостный процесс в данной области музыкального исполнительства. Здесь музыкально-исполнительская технология синонимична части общекультурного уровня системы исполнитель-слушатель. В нее включается совокупность целей, содержания, средств и методов общекультурного развития музыкального социума, алгоритм деятельности субъектов и объектов процесса.

2) Методический уровень – музыкально-исполнительская технология употребляется в значении *реализующей методики*, т. е., как совокупность методов и средств для реализации определенного содержания, художественно целесообразной направленности исполнительства в рамках одной группы задач: музыкальное творчество на учебном уровне – исполнение в классе, на репетиции, на академическом концерте.

3) Локальный (модульный) уровень: локальная технология представляет собой технологию отдельных частей музыкально-исполнительского процесса, решение частных исполнительских задач (технология освоения отдельных видов техники, формирования звукоизвлечения, технология освоения новых произведений, технология самостоятельной работы и др.).

Возможно представление технологических микроструктур – приемов, звеньев, элементов и др. Выстраиваясь в логическую технологическую цепочку, они образуют целостную технологию, линию, технологический процесс исполнения музыкального произведения, в котором реализуется творческая индивидуальность музыканта-исполнителя.

Разрабатывая логическую технологическую цепочку, образующую целостную технологию, технологический процесс, необходимо представить технологическую схему – условное изображение технологии процесса, разделение его на отдельные функциональные элементы и обозначение логических связей между ними. Искусство исполнения, представляемое в виде структуры, предполагает системобразующий подход, который опирается на разработанные в современной науке методы системно-структурного анализа.

Методы системного анализа разработаны в таксономике. Таксономия позволяет создать целостную картину совокупности достижений, приобретаемых в процессе освоения музыки. Основными понятиями, которыми оперируют при таксономическом подходе к изучаемым явлениям, выступают: таксономическая категория, таксон, элементы таксона. Суть подхода состоит в том, что родственные по какому-либо признаку явления объединяются в таксон, элементами которого они становятся, а основание этого сочетания определяется таксономической категорией.

Применительно к музыкальному исполнительству под таксономической категорией нужно понимать освоение какого-либо художественно-значимого элемента. В таксоны объединяются все конкретные формы его проявлений.

Например, для всех видов музыкального исполнения важны элементы организации звукового движения (крещендо-диминуэндо, ровное звучание, артикуляция).

Звуковедение вообще – это таксономическая категория. Определяемый ею таксон есть вся совокупность его элементов – конкретных проявлений изменений звуковой линии.

Таксономические категории и элементы таксонов связаны иерархически. Каждая таксономическая категория может рассматриваться как элемент таксона, определяемого категорией более высокого порядка. В свою очередь, каждый из элементов таксона сам может быть рассмотрен как таксономическая категория и развернут в элементы более низкого уровня. Движение от таксономических категорий к элементам таксона возможно как в сторону обобщения, так и в сторону конкретизации содержания таксонов.

Подобные схемы – описание процесса в виде пошаговой, поэтапной последовательности действий с указанием применяемых средств, описаны для начального обучения игре на скрипке в виде таксонометрических карт [1].

Описание музыкальной технологии как технологии частно-методических и локальных уровней почти полностью перекрывается понятием методик обучения; разница между ними заключается лишь в расстановке акцентов.

В технологиях больше представлены процессуальный, количественный и расчетный компоненты, в методиках – целевая, содержательная, качественная и вариативно-ориентировочная стороны.

Технология отличается от методик своей воспроизводимостью, устойчивостью результатов. Смешение технологий и методик приводит к тому, что методики входят в состав технологий, а иногда, наоборот, те или иные технологии – в состав методик обучения.

В отличие от разработанных таксонометрических карт [1], описание музыкально-исполнительской технологии не представляется синонимом понятия «педагогическая система» и поэтапного освоения исполнительских действий. Понятие системы музыкально-исполнительской технологии шире, и включает самих субъектов и объектов деятельности, которые, в свою очередь, соотносятся с различными слоями музыкальной культуры.

В. В. Медушевский обращает внимание на единство чувственного и аналитического начал в музыке, начиная от единичного звука, простых аккордов и т. д.: «Суть идеи двойственной формы заключается в том, что эта принципиальная двусторонность не исчезает с переходом на высшие масштабные уровни формы. Напротив, на ее основе вырастают две особым образом взаимодействующие организации – аналитическая и интонационно-драматургическая» [2, с. 181].

В более поздней работе В. В. Медушевский [3] в нескольких словах создаёт трёхмерный образ музыки как целого в человеческом бытии и как материально-духовной сущности: «Сущее, его бытие в человеке и звуковая плоть музыки образуют триаду главных отношений, в полноте которых необходимо рассматривать всякую проблему нашего искусства. Эти отношения диалектичны и иерархичны: сущее – независимое и запредельное для души – может все же проливаться в ум и сердце человека, воспитывая его; сияние сущего и освещенной им души, находясь как бы вне звуков и над ними, одновременно и погружается в них, заставляя и их светиться смыслом. Чем совершеннее музыка, тем очевиднее духовное преображение звучащей материи» [3, с. 8].

В первом, самом обобщённом приближении, в искусстве исполнения можно представить три составляющих, образующих единство как в искусстве исполнения, так и в восприятии адекватного слушателя:



К технологии музыкально-исполнительского искусства должно быть отнесено также выявление принципов и разработка приемов оптимизации компонентов творческого процесса путем анализа факторов, повышающих значимость и эффективность результата творчества, путем конструирования, применения и оценки применяемых методов. Технология искусства музыкального исполнения предполагает внедрение в творческий процесс системного способа мышления.

Воссоздание музыки исполнителем неизбежно отражает сущность музыкального произведения: в искусстве исполнения присутствуют духовное, социальное и материализующее-звуковое начала.

Рассматривая технологию искусства исполнения, необходимо учитывать, что эти составляющие не существуют в исполнительском результате сами по себе, а возникают спонтанно, в процессе создания результата исполнительского процесса.

Таким образом, можно предположить, что на каждом этапе освоения исполнителем музыкального произведения в той или иной мере присутствуют все стороны сущности музыки.

Разные аспекты музыкально-исполнительских технологий по своим целям, содержанию, применяемым методам и средствам имеют достаточно много сходства и по этим общим признакам могут быть классифицированы в несколько обобщенных групп.

- По сущностным и инструментально значимым свойствам (например, целевой ориентации – вынесение исполнения на урок в классе, на академический концерт, на публичный концерт, на престижный конкурс) можно выделить следующие классы технологий:
  - общий охват произведения;
  - эскизное освоение произведения;
  - художественно-значимый охват произведения.
- По уровню применения выделяются общие и частно-методические (стилевые, по творчеству композиторов, по жанрам и т. п.), и локальные (модульные – виды техники, способы звукоизвлечения и т. п.) технологии.

Затронутые вопросы теории исполнительского искусства представляются актуальными для их разработки как в *методологическом* плане (в связи с множеством дискуссионных проблем постижения творчества в данном жанре), так и в анализе и исторической практики, – в плане специфической технологии гитарного искусства, отражённой во многих национальных школах.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підруч. [для вищ. та сер. муз. навч. закладів] / М. Давидов. – К. : Музична Україна, 2004. – 290 с.
2. Дьяченко Н. Г. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях / Н. Г. Дьяченко, И. А. Котлярский, Ю. А. Полянский. – К. : Музична Україна, 1987. – 110 с.

3. Медушевский В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки / В. Медушевский // Восприятие музыки ; [Ред., сост. В. Н. Максимова]. – М. : Музыка, 1980. – С. 178–195.
4. Медушевский В. Интонационная форма музыки : исследование / В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 262 с.
5. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука / [редкол. Веркіна Т. Б. (голов. ред.) та ін.] ; ХДУМ імені І. П. Котляревського. – Харків : ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2008. – Вип. 23. – 232 с.
6. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття / [редкол. Веркіна Т. Б. (голов. ред.) та ін.] ; ХНУМ імені І. П. Котляревського. – Харків : С.А.М., 2011. – Вип. 31. – 239 с.
7. Провозина Н. Новые технологии в искусстве: от «музыки машин» к «машинной музыке» / Н. Провозина // Образование, наука и техника: XXI век : [сб. науч. ст.] ; [Сост. О. Алворук]. – Ханты-Мансийск : ЮГУ, 2005. – Вып. 3. – 171 с.

**Дроздова Е. Поняття «технологія гри» і його розробка в теорії гітарного исполнительства.** В статті розглядається поняття «технології» исполнительського мистецтва з метою виявлення принципів оптимізації компонентів творчого процесу гри на гітарі.

**Ключевые слова:** искусствоведение, технология искусства, исполнительское искусство, гитара.

**Дроздова О. Поняття «технологія гри» і його розробка в теорії гітарного виконавства.** У статті розглядається поняття «технології» виконавського мистецтва з метою виявлення принципів оптимізації компонентів творчого процесу гри на гітарі.

**Ключові слова:** мистецтвознавство, технологія мистецтва, виконавське мистецтво, гітара.

**Drozhdova E. The concept «technology of playing» and its development in the theory of guitar performing art.** In article the concept «technology» of performing art for the purpose of identification of the principles of optimization of components of creative process of playing on a guitar is considered.

**Keywords:** art criticism, technology of art, performing art, guitar.

#### IV. ВИКОНАВСТВО НА НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

*Д. КУЖЕЛЕВ*

##### НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ЛИСЕНКІАНА (про перекладення творів М. Лисенка для народних інструментів)

Інструментальні твори Миколи Лисенка традиційно входять до репертуару виконавців на народних інструментах у вигляді перекладень для бандури, сопілки, цимбалів, домри, баяна, а також оркестру українських народних інструментів. Цей факт свідчить не лише про високий професійний рівень «виконавців-народників», але є і даниною генію української музики з боку широкої музичної спільноти, серед якої є і представники «некласичного інструменталізму». Такою є властивість шедеврів світової класики притягувати до себе багатьох музикантів, приваблюючи красою та досконалістю мистецтва.

Щоправда, перелік творів М. Лисенка в репертуарі виконавців на народних інструментах не виглядає вельми репрезентативним, поступаючись кількісно далеким від етно-інструменталізму творам Й. С. Баха, А. Вівальді або В. А. Моцарта. Останні, як відомо, стали репертуарним надбанням багатьох баяністів, бандуристів, сопілкарів, навіюючи думки про безпрецедентне переродження народних інструментів, що відірвалися від своїх джерельних основ невибагливого музикування заради приєднання до вищих сфер камерно-академічного мистецтва. Не заперечуючи перспектив естетизації донедавна фольклорних звуконосіїв, поставимо питання щодо існування для цього необхідних мистецьких аргументів на прикладі аранжувань творів М. Лисенка для народних інструментів.

Нагадаємо, що до живильних витоків Лисенкової творчості виконавці на народних інструментах зверталися здавна, роблять це і дотепер. Прагнення зрозуміле, адже така потреба впливає з необ-