

УДК 378.096:78

ПЕТРЕНКО Марина Борисівна –
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри
хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
e-mail: mariina.petrenko@gmail.com

РІЗНОВИДИ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Виклики сьогодення у напрямку реформування мистецько-педагогічної освіти, зокрема музично-виконавського її аспекту, актуалізують проблему поглибленого вивчення особливостей інтерпретаційного процесу в різних видах музично-виконавської діяльності.

Загальновідомо, що категорія інтерпретації по праву займає одне з центральних місць у проблематиці музичного мистецтва, оскільки цей феномен пов'язаний з осмисленням глибинного смислу музичного твору та досконало-виконавським його втіленням. Не виключенням є проблема інтерпретування в сольній та концертмейстерській діяльності піаніста.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теорія та практика галузі сольного виконавства піаніста представлена в дослідженнях і науково-методичних працях Л. Баренбойма, П. Казальса, Г. Когана, К. Мартінсена, Я. Мільштейна, Г. Нейгауза та ін. Різні аспекти концертмейстерської практики піаніста висвітлено у працях корифеїв ансамблевого виконавства (К. Виноградова, А. Готліба, Р. Давидяна, В. Зелена, М. Крючкова, О. Люблінського, Дж. Мура, М. Смирнова, Є. Шендеровича) і у здобутках педагогів-музикантів нашого часу (Г. Бошук, Л. Годик, В. Пустовіт, Е. Економової, О. Кубанцевої, Н. Лузум, Ю. Мірлас, М. Моїсєєвої, Г. Сибірякової та ін.).

Утім, широкий спектр зазначених досліджень не поповнює дефіциту знань у напрямку концептуально-теоретичних питань музично-виконавської інтерпретаційної діяльності.

Мета статті – визначити сутність та створити моделі інтерпретаційної діяльності піаніста в галузі сольного та ансамблевого музичного виконавства.

Виклад основного матеріалу дослідження. Усвідомлення особливостей інтерпретаційного процесу в музичному виконавському мистецтві в контексті нашого дослідження ґрунтується на ідеях естетики, мистецтвознавства та музичної педагогіки. Виявлено існування різних підходів до сутності означеного процесу: 1) диференціація, розведення понять «інтерпретація» (як суб'єктивна «надбудова», творчій підхід до

музичного твору) і «виконання» – пасивне, механічне матеріалізоване відтворення авторського задуму (Є. Гуренко, Ю. Капустін, Ю. Кочнев, Б. Шеффер та ін.); 2) поняття «інтерпретація» і «виконання» не диференціюються, інтерпретація вважається основним видом художньої діяльності у виконавських мистецтвах, поняттям «інтерпретація» об'єднують весь тривалий процес осмислення й освоєння музичного твору виконавцем з результатом цього творчого процесу – виконавським втіленням (Н. Жукова, Н. Корихалова, В. Крицький, О. Ляшенко, В. Москаленко, Г. Падалка).

Виявлення об'єктивної зумовленості творчої художньо-інтерпретаційної сутності виконавського процесу надало можливість конкретизувати поняття «виконавська інтерпретація» як творчу діяльність особистості з осмислення й освоєння музичного твору з його виконавським втіленням.

Оскільки виконавська інтерпретація є різновидом діяльності, доречним є вивчення механізму її здійснення в контексті загальних закономірностей людської діяльності. Становлення та розвиток основних положень теорії діяльності відбувалось в працях Д. Гальперіна, М. Кагана, В. Крутецького, Н. Кузьміної, О. Леонтєва, С. Максименко, С. Рубінштейна та ін.

Аналіз наукової літератури уможливив виокремлення основних, суттєвих для нашого дослідження позицій у визначенні категорії діяльності: 1) діяльність ототожнюється з активністю суб'єкта, що спрямована на об'єкти чи інших суб'єктів; 2) діяльність розглядається як специфічна форма взаємодії людини із навколишнім світом; 3) змістом діяльності є зміни і перетворення речей і явищ, а результатом – досягнення свідомо поставленої цілі, що виникла в результаті появи певної потреби; 4) діяльність – система дій і операцій, об'єднаних єдиним мотивом і ціллю; 5) діяльність регулюють стабілізовані психічні процеси, тобто наявні властивості особистості; 6) діяльність – це єдність зовнішніх (психомоторних) і внутрішніх (розумових) дій.

Отже, для інтерпретаційної діяльності в галузі сольного музичного виконавського мистецтва, як і для діяльності взагалі, характерним є наявність суб'єкта, що

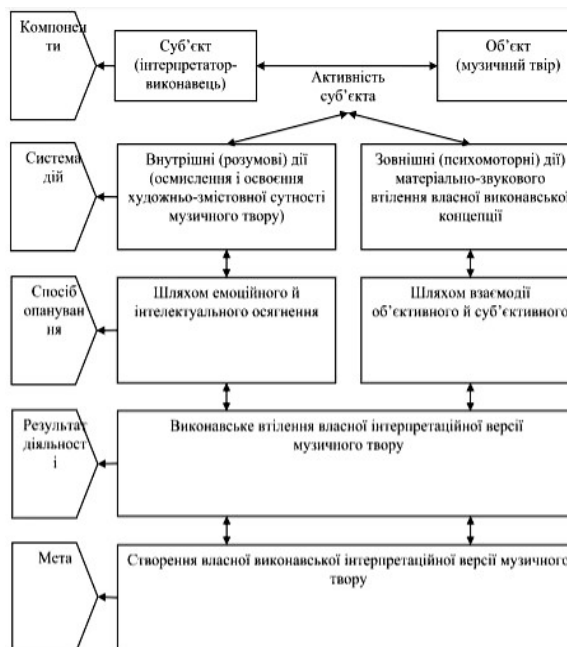
спрямовує свою активність (виявляється в тому чи іншому способі опанування об'єкта) на об'єкт; системи дій, об'єднаних єдиним мотивом і ціллю; результату – продукту діяльності. Суб'єктом зазначеної діяльності є особистість інтерпретатора – виконавця; об'єктом – музичний твір; спосіб опанування об'єкта суб'єктом конкретизується шляхом емоційного й інтелектуального осягнення та шляхом взаємодії об'єктивного й суб'єктивного, система дій конкретизується єдністю внутрішніх (розумових) дій з осмислення і освоєння художньо-змістовної сутності музичного твору та створення власної виконавської концепції та зовнішніх (психомоторних) дій – матеріально-звукового втілення власної виконавської концепції і об'єднується метою – створенням власної виконавської інтерпретаційної версії музичного твору; результатом, продуктом досліджуваної діяльності є виконавське втілення власної інтерпретаційної версії музичного твору.

Вивчення найсуттєвіших характеристик означеної діяльності пов'язано з процесом моделювання. На думку науковців, моделювання – це дослідження будь-яких явищ, процесів або об'єктів (систем) шляхом побудови і вивчення їх моделей [5]. Модель – матеріальна, знакова або уявна система, яка відтворює, імітує або відображає принципи внутрішньої організації, певні властивості, ознаки чи характеристики об'єкта дослідження (оригіналу), безпосереднє вивчення якого неможливе, ускладнене або недоцільне і може замінити цей об'єкт у пізнавальному процесі з метою одержання нових знань про нього [6]. За А. Дахіним, модель – це штучно створений зразок у вигляді схеми, фізичних конструкцій, знакових форм або формул, який будучи подібним об'єкту (чи явищу), що досліджується, відбиває і відтворює у більш простому і огрубілому вигляді структуру, якості, взаємозв'язки і відношення між елементами цього об'єкта [2].

На підставі розглянутих визначень модель досліджуваної діяльності трактується нами як штучно створений її зразок у вигляді схеми, який відбиває і відтворює у більш простому вигляді будову, взаємозв'язки і відношення між елементами діяльності, що вивчається. Схематично модель інтерпретаційної діяльності в галузі сольного музичного виконавства відображено на рис. 1.1.

Аналіз теоретичних позицій теорії діяльності та сутності виконавської (художньої) інтерпретації уможливив визначити інтерпретаційну діяльність в галузі сольного музичного виконавського мистецтва як процес осягнення предмету тлумачення (музичного твору), результатом якого є

індивідуально-особистісна виконавська реалізація. На цих підставах визначено два етапи інтерпретаційної діяльності: осягнення художньо-образного змісту музичного твору та виконавське втілення результату осягнення.

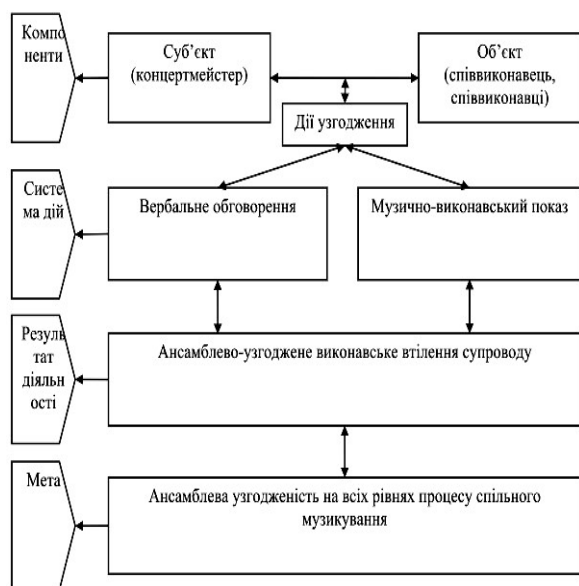


Теоретичне узагальнення праць з питань концертмейстерської майстерності (А. Готліб, М. Крючков, О. Люблінський, Дж. Мур, Л. Повзун, М. Смирнов, Є. Шендерович та ін.), аналіз термінів «творчість», «ансамбль»; акцентування уваги на існуванні рівнів процесу спільного музикування (О. Бичков) дозволили визначити концертмейстерську діяльність як процес творчої взаємодії зі співвиконавцем (співвиконавцями), результатом якого є ансамблева узгодженість на всіх рівнях процесу спільного музикування.

Зіставлення особливостей концертмейстерської та інтерпретаційної діяльності в галузі сольного музичного виконавства надало можливість зробити такі висновки: концертмейстерська діяльність – різновид самостійної музично-творчої виконавської діяльності; характеризується спільністю дій, взаємодією та узгодженістю на всіх рівнях процесу спільного музикування, тобто є ансамблевою; актуалізує виявлення власної індивідуальності концертмейстера. Отже, аналіз джерельної бази з питань концертмейстерського фаху та власні узагальнення дозволяють визначити концертмейстерську діяльність як процес творчої взаємодії зі співвиконавцем (співвиконавцями), результатом якого є ансамблева узгодженість на всіх рівнях процесу спільного музикування.

Аналіз теоретичних позицій теорії

діяльності та джерельної бази з питань концертмейстерського фаху уможливив відобразити модель концертмейстерської діяльності на рис. 1.2.



Як відомо, будь-яка творча діяльність у галузі того чи іншого виду мистецтв завжди змикається з поняттям «інтерпретація». Виключенням не є і концертмейстерська діяльність. Визначена її сутність актуалізує необхідність інтерпретаторської функції концертмейстера – глибокого осягнення змісту музично-ансамблевого твору та якомога досконалішого відтворення власної виконавської його версії в процесі спільного музикування. Усвідомлення партії супроводу як невід’ємної, художньо-важливої частки музичного ансамблевого цілого зумовлює зміщення акцентів з «механічності» і «безлікої віртуозності» на змістовність її виконання.

Дійсно, часто фактура супроводу є, на перший погляд, досить простою. З приводу уявної її легкості варто навести думки авторитетних музикантів. Зокрема О. Гольденвейзер вважав помилкою поділ акомпанементів на категорії: «ті, що потребують художньої обробки» і ті «в яких можна обійтись без неї» [1]. На думку Є. Шендеровича, «чим менше нот у музичному тексті, тим складніше виконання фортепіанної партії одночасно з виразністю вокальної партії соліста» [7, с. 21]. Вищевикладене є свідченням того, що незалежно від рівня фактурної розвиненості й технічної складності фортепіанної партії, наявності різних у кожного з учасників ансамблю функцій і завдань, спільне музикування є творчим актом, у якому концертмейстер є повноцінним інтерпретатором, «співавтором» композиторського задуму, а інтерпретація є центральним поняттям виконавської діяльності

концертмейстера.

Аналіз сутності категорій «інтерпретація» та «виконання» у галузі музичного мистецтва дозволили зробити висновок про схожість будови «інтерпретаційної діяльності» та сольної «виконавської діяльності» (у галузі музичного мистецтва), співставлення моделей «інтерпретаційної діяльності» та «концертмейстерської діяльності» дозволили зробити висновок про відмінність їх процесуального наповнення і обумовили створення теоретичної моделі інтерпретаційної концертмейстерської діяльності (ІКД).

Досліджуючи художні й виконавські аспекти сумісної інтерпретації в галузі камерно-вокального виконавства, Н. Лузум визначає її специфіку «єдністю художніх прочитань вокально-інструментального твору всіма учасниками ансамблю» [3, с. 6]. Сумісну інтерпретацію вона розуміє як суму адекватних суб'єктивних розумінь і матеріально-виконавських втілень художньо-матеріального змісту ансамблевих зразків. На нашу думку, дослідниця дещо спрощено розуміє сутність інтерпретаційного процесу в царині ансамблевого мистецтва, урахувавши лише одну сторону цього ємного, складного процесу, а саме – спільні зусилля, в той же час залишаючи без уваги другу – узгодження, погодженість на всіх рівнях спільного музично-виконавського процесу. Ми вважаємо, що саме концертмейстер несе вагомую частку відповідальності за узгодження спільного інтерпретаційного процесу. «Відповідальність!...В цьому випадку соліст і концертмейстер у різному положенні, так як соліст несе відповідальність тільки за себе» [4, с. 125] – писав Дж. Мур.

Спираючись на модель функціонального прояву художньої інтерпретації, що створив Є. Гуренко, узагальнення в галузі теоретико-методичних основ концертмейстерського фаху та власний виконавсько-ансамблевий досвід, представимо перелік зовнішніх атрибутів ІКД:

- 1) продукт первинної художньої діяльності – музично-ансамблевий твір;
- 2) посередники інтерпретатори – соліст (диригент) і концертмейстер;
- 3) продукт виконавської діяльності – спільна узгоджена виконавська версія музично-ансамблевого твору; та перелік ознак внутрішнього механізму: 1) створення на основі осягнення музично-ансамблевого твору власної виконавської концепції; 2) узгодження власної виконавської концепції зі співвиконавцем (співвиконавцями); 3) ансамблево-майстерне звукове втілення.

Якщо порівняти інтерпретаційний процес у сольному та ансамблевому музичному виконавстві, отримаємо таку картину: інтерпретація сольних творів = осягнення +

виконання; інтерпретація ансамблевих творів = осягнення + узгодження + узгоджене виконання.

Отже, структура ІКД за процесуальним параметром диференціюється, на відміну від інтерпретаційної діяльності в галузі сольного музичного виконавства, на три основні підструктури:

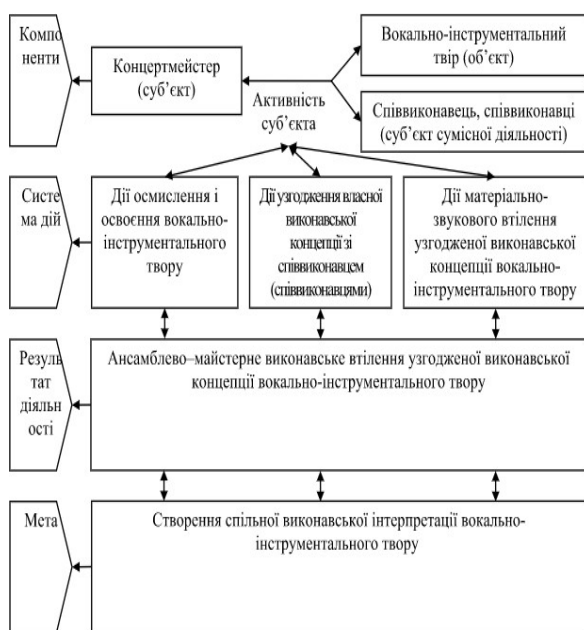
1) осягнення художньо-образного змісту музично-ансамблевого твору та створення власної виконавської концепції;

2) узгодження власної виконавської концепції зі співвиконавцем (співвиконавцями);

3) ансамблево-майстерне виконавське її втілення. Зрозуміло, що цей поділ умовний, але вельми необхідний для потреб нашого дослідження.

Ураховуючи специфіку концертмейстерської діяльності, яка полягає в творчій взаємодії зі співвиконавцем (співвиконавцями) щодо осягнення й звукового відтворення музично-ансамблевого твору та процесуальність інтерпретаційної діяльності в галузі музичного мистецтва, потрактуємо інтерпретаційну концертмейстерську діяльність як процес створення власної виконавської концепції музично-ансамблевого твору й узгодження її зі співвиконавцем (співвиконавцями), результатом чого є ансамблево-майстерне виконавське втілення.

Аналіз теоретичних позицій теорії діяльності, теорії інтерпретації та джерельної бази з питань концертмейстерського фаху уможливив схематично відобразити модель ІКД на рис. 1.3.



Висновки та перспективи подальших розвідок напрямку. Отже, розгляд виконавської інтерпретації через призму діяльнісного підходу дозволив визначити інтерпретаційну діяльність у галузі сольного виконавського музичного мистецтва як процес осягнення предмету тлумачення (музичного твору), результатом якого є індивідуально-особистісна виконавська реалізація. Зіставлення особливостей концертмейстерської та інтерпретаційної діяльності піаніста в галузі сольного виконавства дозволило розглядати інтерпретаційну концертмейстерську діяльність як процес створення власної виконавської концепції музично-ансамблевого твору й узгодження її зі співвиконавцем (співвиконавцями), результатом чого є ансамблево-майстерне виконавське втілення. На підставі означеного було створено моделі досліджуваних діяльностей.

Перспективу подальших наукових розвідок вбачаємо у дослідженні специфіки та сутності інтерпретаційної концертмейстерської діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Гольденвейзер А. Б. Об исполнительстве / Гольденвейзер А. Б. // Вопросы фортепианного исполнительства. – М.: Музыка, 1965. – Вып. 1. – С. 35–71.
2. Дахин А. Н. Педагогическое моделирование: сущность, эффективность и неопределенность / А. Н. Дахин // Педагогика. № 4, 2003. – С. 21–26.
3. Лузум Н. Я. Художественные и исполнительские аспекты совместной интерпретации: Возможности достижения единства исполнительских представлений певца и концертмейстера: Лекции по курсу «Теория и история исполнительства» / Наталья Яковлевна Лузум. – Казань: КГК, 1992. – 52 с.
4. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор / Джеральд Мур: [пер. с англ.]. – М.: Радуга, 1987. – 432 с.
5. Педагогічний словник / За ред. М. Д. Ярмаченка. – К.: Педагогічна думка, 2001. – 536 с.
6. Філософський словник / [за ред. В. І. Шинкарука]. – К.: УРЕ, 1986. – 800 с.
7. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: размышления педагога / Е. М. Шендерович. – М.: Музыка, 1996. – 206 с.

REFERENCES

1. Gol'denveyzer, A. B. (1965). *Ob ispolnitel'stve*. [About the performance]. Moscow.
2. Dakhin, A. N. (2003). *Pedagogicheskoye modelirovaniye: sushchnost', effektivnost' i neopredelennost'*. [Pedagogical modeling: essence, efficiency and uncertainty]. Moscow.

3. Luzum, N. YA. (1992). *Khudozhestvennyye i ispolnitel'skiye aspekty sovmestnoy interpretatsii: Vozmozhnosti dostizheniya yedinstva ispolnitel'skikh predstavleniy pevtsa i kontsertmeystera: Lektsii po kursu «Teoriya i istoriya ispolnitel'stva»*. [Artistic and performing aspects of the joint interpretation: Opportunities to achieve unity of singer and concertmaster performances: Lectures on the course «Theory and history of performance»]. Moscow.

4. Mur, Dzh. (1987). *Pevets i akkompaniator*. [Singer and accompanist]. Moscow.

5. *Pedahohichnyy slovnyk*. (2001). [Pedagogical Dictionary]. Kyiv.

6. *Filosofs'kyu slovnyk*. (1986). [Philosophical Dictionary]. Kyiv.

7. Shenderovich, Ye. M. (1996). *V kontsertmeysterskom klasse: razmyshleniya pedagoga*. [In the concertmaster's class: reflections of the teacher]. Moscow.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

ПЕТРЕНКО Марина Борисівна – кандидат

педагогічних наук, доцент, доцент кафедри хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Наукові інтереси: особливості інтерпретаційного процесу у різних видах музично-виконавської діяльності, теоретичні та методичні аспекти концертмейстерської підготовки фахівців з музичного мистецтва.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

PETRENKO Marina Borisovna – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of Choral Conducting, Vocals and Musical Training Techniques of the Sumy State Pedagogical University Named after A. S. Makarenko.

Circle of scientific interests: peculiarities of the interpretation process in various types of musical-performing activities, theoretical and methodical aspects of concertmaster training of music art specialists.

Дата надходження рукопису 12. 05. 2018 р.

Рецензент – д.п.н. професор Т. Б. Стратан-Артишкова.

УДК 378:[37.011.3-051:78]

СИДОРЕНКО Тетяна Дмитрівна –

доцент кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки Криворізького державного педагогічного університету

e-mail: sidorenkotd@ukr.net

ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МУЗИКАНТА ШИРОКОГО ПРОФІЛЮ ЯК ПРОБЛЕМА СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Освіта України в цілому та музична, зокрема, переживає складний етап свого розвитку, що породжує широке поле наукових досліджень. Сучасні дослідники відзначають ряд негативних тенденцій, які переживає людство в умовах стрімкого розвитку інформаційної цивілізації. Однією з найголовніших є «втрата духовних орієнтирів, спрямованість виключно на матеріальне благополуччя» [5]. Суттєво розширились вимоги, висунуті соціумом до студента-випускника музично-педагогічного вищого навчального закладу, який виявився в недостатній мірі готовим відповісти на значні виклики сьогодення.

Поняття освіченості є найбільш ємним, так як у ньому зосереджені результати зусиль усього колективу освітньої установи. Затребуваність оцінює правильність прогнозів освіти, дієздатність систем зворотних зв'язків «вищий навчальний заклад – споживач» і чітко відстежує соціальне замовлення суспільства. Це в повній мірі відноситься до професійної підготовки вчителів музичного мистецтва, рівень освіченості яких забезпечує їм

затребуваність, задоволеність, а також сприяє розвитку художньо-естетичного середовища в сучасному просторі культури.

До розвитку музичної освіти в першу чергу висувається завдання виховання фахівця широкого профілю, що володіє багатьма видами професійної діяльності, які включають у себе організацію та управління художньо-творчими процесами. Такий фахівець здатний кваліфіковано й гнучко реагувати на проблеми, що виникають в соціокультурних умовах, професійно вирішувати їх, він пристосований до сучасної музичної практики, що дозволяє йому бути соціально мобільним і конкурентоспроможним на ринку освітніх послуг. З цього випливає, що однією з найважливіших проблем музичної освіти є розширення сфери практичної діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва, виявлення нових галузей, нових творчих можливостей, які закладені у професії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема виховання широко освіченого, універсально підготовленого музиканта не нова для вітчизняної музичної педагогіки. Удосконаленню його педагогічної