

6. Траверсе Т. М. Психологія праці: Навч.-метод. посіб. / Т. М. Траверсе. – К.: Інститут післядипломної освіти Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 2004. – 116 с.

7. Турішчева Л. В. Психологічні тренінги для школярів / Л. В. Турішчева. – Х.: Вид. група «Основа», 2010. – 124 с. – (Серія «Тренінги в педагогічній практиці»).

8. Яланська С. Ю. Старшокласники: заняття з психології / С. Ю. Яланська. – К.: Редакції загальнопед. газет, 2012. – 128 с. (Бібліотека «Шкільного світу»).

#### BIBLIOGRAFIYA

1. Hladkova V. M. Career Guidance / V. M. Hladkova. – Lviv: Novyi Svit. – 2011. – 160 s.

2. Dvoretzka H.V. The Labour Sociology: tutorial / H. V. Dvoretzka. – K.: KNEU, 2001. – 244 s.

3. Kokun O. M. Kokun O. M. The Psychology of the Modern Specialist Professional Development: Monography / O. M. Kokun. – K.: DP «Inform.-analyt. Agency», 2012. – 200 s.

4. Panok V. H. The Basis of Practical Psychology: Coursebook / V. H. Panok, T. M. Tytarenko, N. V. Chepelieva, etc. – K.: Lybid, 2003. – 536 s.

5. Samaliuk N. M. Physiology and Labour Psychology: Coursebook / N. M. Somaliuk. – Rivne: NUVGP, 2013. – 330 s.

6. Traverse T. M. Labour Psychology: Training Aid / T. M. Traverse. – K.: The Postgraduate Education Institute of the Kyiiv National University after Taras Shevchenko, 2004. – 116 s.

7. Turishcheva L. V. The Psychological Trainings for Schoolchildren / L. V. Turishchev. – Kh.: Publ. Group «Osнова», 2010. – 124 s. – (Series «The Trainings in Pedagogical Process»).

8. Yalanska C. Yu. High School Seniors: Psychological Classes / S. Yu. Yalanska. – K.: Pedagogical newspaper editions, 2012. – 128 s. (The Library of «The School World»).

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**ГОРОХОВА Галина Іванівна** – аспірант Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, практичний психолог Кіровоградського машинобудівельного коледжу КНТУ.

*Наукові інтереси:* профорієнтаційна компетентність майбутнього інженера.

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

**GOROKHOVA Halina Ivanivna** – postgraduate student of Kirovograd state pedagogical University named after Volodymyr Vinnichenko, practical psychologist Kirovograd engineering College of KNTU.

*Circle of scientific interests:* vocational competence of the future engineer.

УДК 7:62:7:071-2:78

**ДЕНИСЮК ІННА СЕРГІЇВНА** –

науковий співробітник лабораторії естетичного виховання та мистецької освіти Інституту проблем виховання НАПН України, аспірант Інституту мистецтв НПУ ім. М. П. Драгоманова  
e-mail: inna\_denysiuk@ukr.net

### РОЗВИТОК ХУДОЖНЬОЇ ТЕХНІКИ ВИКОНАВЦЯ В УМОВАХ СУЧАСНОГО МУЗИКУВАННЯ

**Постановка та обґрунтування актуальності проблеми.** До проблем професійної підготовки музиканта завжди була прикута особлива увага. Впродовж тривалого часу теоретики, педагоги-практики та виконавці прагнули відшукати основні шляхи та методи розвитку виконавської майстерності музиканта. Більша їх частина була спрямована на вирішення проблем технічного плану, тоді як художня сторона виконання залишалася поза увагою педагогів. Таким чином, змінювались теоретичні підходи, удосконалювались практичні способи гри, однак проблеми художнього спрямування не знаходили свого вирішення. Вочевидь, неспроможність розкрити художній потенціал

та проявити творчу свободу у грі не забезпечували виконавцеві успіх на естраді, натомість потребували формування спеціальної художньої техніки. Отож, питання, що стосувалися художньої сторони виконання поступово ставали дедалі глибшими та складнішими. На сьогодні художня техніка музиканта є одним із найменш досліджених явищ, що залишає за собою місце для подальшого теоретичного та практичного пошуку.

Як показує практика сучасного музикування, художня техніка тісно пов'язана з імпровізацією. Здатність музиканта до легкого та гнучкого виконання музичних творів, вмілого творчого самовираження

значно підсилює художній компонент у виконавстві. Такі художні прояви влучно поєднуються з елементами імпровізаційної майстерності і надають виконанню безпосередності та легкості, творчої варіативності та гнучкості. У сумі вони складають основу художньої техніки музиканта в умовах сучасного музикування.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У галузі фахової підготовки музиканта проблеми виконавської майстерності розглянуті у працях Е. Абдулліна, Л. Арчажникової, Л. Рапацької, О. Олексюк, В. Орлова, Г. Падалки, О. Рудницької, О. Ростовського, В. Шульгіної, О. Щолокової та ін. Більш детально проблеми формування виконавської техніки досліджені у працях Л. Баренбойма, Л. Гінсбурга, Н. Голубовської, Й. Гофмана, М. Дьяченка, Г. Когана, І. Котлярєвського, Г. Курковського, Г. Нейгауза, С. Савшинського, Ю. Полянського, Г. Ципіна, В. Шапіро, Г. Шахова та ін. Частково проблеми музичної імпровізації висвітлені у працях Е. Барбана, О. Баташова, Д. Бейкера, Д. Бейлі, Й. Берендта, Е. Борнмена, І. Бриля, М. Грідлі, Д. Кірнарської, В. Конен, Дж. Кокера, Ю. Козирьова, Ю. Кінуса, Е. Куніна, О. Маклігіна, С. Мальцева, Ю. Маркіна, Дж. Мехігана, А. Одер, Дж. Рассела, А. Розенблата, О. Степурко, С. Фінкельстайна, Л. Фезера, Г. Шатковського, Г. Шуллера, В. Шуліна, О. Хромушина.

Аналіз досліджень свідчить про те, що проблема формування художньої техніки виконавця в умовах сучасного музикування є мало вивченою. Практично не враховуються нові тенденції розвитку виконавства та часткова зміна пріоритетів у грі, які передбачають формування іншої техніки виконання – техніки художньо-імпровізаційної. Тому **метою статті** є вивчення стану сучасного виконавства та дослідження формування нової художньо-імпровізаційної техніки.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Від самого початку розвитку музичного виконавства техніка уособлювала влучне поєднання і взаємодію двох начал – художнього та технічного. Однак, не рідко у грі музиканта можна було спостерігати домінування одного із них. Для прикладу, віртуозність гри часто переважала над художньою цілісністю виконання, звуковою наспівністю і навпаки. Бувало й так, що у виконавця були добре розвинені обидва компоненти техніки, але розвиток рухової системи все одно залишався відірваним від художніх задач. У таких випадках виконавець добре виконував інструктивний матеріал (там перед ним поставлені вузькі цілі), але при

виконанні художніх творів у нього з'являлася незручність, часто зажатість, корявість.

На вирішення цих та інших питань, що стосувалися виконавської техніки, педагогами-музикантами було витрачено не одне століття. Всі свої найкращі рішення вони поклали в основу формування трьох виконавських шкіл: механістичної, анато-фізіологічної та психотехнічної. Представлені школи по різному вбачали головне у техніці виконавця, що позначилось на подальшому її уявленні.

Так, представники механічної школи (А. Герц, Ж. Рамо, Ф. Калькбреннер, М. Климентьєв та ін.) в основі виконавської техніки вбачали налагоджену рухово-моторну взаємодію руки та музичної клавіші, яка дозволяла без помилково виконувати музичні твори. У їхньому розумінні, виконавська техніка переслідувала чисто технічні цілі.

Анато-фізіологічна школа мала інший підхід до виконавської техніки. З розвитком музичного мистецтва і вдосконаленням інструментів, поступово змінювалися способи і прийоми гри. Глухе механічне вистукування вже не було достатнім. Поява фортепіано і поставлені нові виконавські задачі привели до зміни уявлень про саму техніку гри, вона передбачала виникнення нових виконавських прийомів, залучення у гри ваги всієї руки. Такі зміни вплинули на розвиток нових піаністичних тенденцій у грі. Таким чином представники анато-фізіологічної школи (Ф. Штейнгаузом, Р. Брейтгаупт, Е. Тецель і ін.) в основі техніки вбачали виконавську волю, яка підпорядковувала собі стан рухового апарату музиканта і дозволяла отримати повноцінну м'язову свободу.

Слід зазначити, що педагогічна діяльність видатних музикантів, таких як Л. Бетховен, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Ліст, брати Антон і Микола Рубінштейни, відрізнялася передовими поглядами на розвиток виконавської техніки. У їх розумінні техніка була засобом втілення художнього задуму і пріоритет належав художнім завданням. Тому у педагогічній роботі величезне значення надавалося розвитку внутрішнього слуху учнів-музикантів, їх образного мислення, освоєння технічної майстерності через художні цілі. Так, Ф. Ліст вважав, що техніка народжується не з механіки, а з «духу». Поступово такі погляди переросли у формування нової школи – психотехнічної.

Представники психотехнічної школи (Ф. Бузоні, І. Гофман, Г. Гінзбург) вважали, що рухами виконавця управляє мозок. Таким чином, уся робота над виконавською технікою зводилась до наступного правила: чітке уявлення цілей веде до ясного формування піаністичних рухів [1].

Як свідчить виконавська практика, вище описані уявлення про техніку частково зберегли свою аудиторію прихильників і певною мірою залишаються корисними для виконавців. Однак, розвиток і становлення нової виконавської позиції – формування музиканта-імпрровізатора – передбачає необхідність у формуванні спеціальної художньо-імпрровізаційної техніки (а отже і нової виконавсько-імпрровізаційної школи), яка надасть виконанню рис справжньої творчої незалежності та свободи.

Сьогодні домінування художнього компоненту у діяльності музиканта є очевидним, і в умовах сучасного музикування проявляється через мистецтво імпрровізації. Розглядаючи імпрровізацію як сучасну художньо-виконавську техніку, необхідно окреслити наступні передумови її формування.

По-перше, слід зауважити, що розвиток і формування всієї техніки виконавця завжди був зумовлений передовими тенденціями конкретної виконавської школи, а отже – історичної доби. Наприклад, техніка виконавця в епоху Бароко значно відрізнялася від розуміння техніки в епоху Романтизму тощо. Така відмінність була передбачена змінами виконавських пріоритетів у грі (в 19 ст. для виконавця вже недостатньо було технічно володіти інструментом, його майстерність потребувала чогось більшого, а саме – розвитку творчої свободи). Розглянемо детальніше, як історично розвивалася художньо-імпрровізаційна техніка.

Імпрровізація – це один із видів художньої діяльності музиканта, поруч із виконавством та композицією. Етимологія терміну “імпрровізація” (від латинського *improvises* – непередбачуваний, *ex improviso* – без підготовки) вказує на *рантовість*, як на головну ознаку процесу імпрровізації [6]. Таким чином, у виконавстві її тлумачать як спонтанне одночасне створення і виконання художньої ідеї [4].

У музичному мистецтві наявність імпрровізації пов'язана з його природним розвитком, що здійснюється за своїми внутрішніми законами, а також із розвитком і культурними трансформаціями людини, яка осмислює себе за допомогою мистецтва. Саме тому імпрровізація, як специфічний вид художньої творчості і як означений феномен, має не простий шлях у своєму становленні і розвитку.

Імпрровізація як вид художньої творчості увійшла у діяльність музиканта поступово, і сьогодні склала основу художньої техніки. Упродовж багатьох століть виконавство так чи інакше стикалося із імпрровізацією. Кожного разу вона по-різному фігурувала у його творчості.

Імпрровізація зароджується і стає частиною діяльності виконавця, починаючи із давніх часів, з усної народної творчості (фольклору). Народні музиканти (співачи і виконавці) використовували елементи імпрровізації в передачі пісень та інструментальних награвань по слуху (звідси й походить усний характер народної творчості).

В епоху Відродження та Бароко імпрровізація по новому зовнішньо оформлюється і становиться складовою частиною музичної педагогіки. Вона використовується у якості художнього орнаменту – фіоритур, трелей, мелізмів, і т.п., які добавлялися до основної мелодії. Поява нових музичних жанрів та форм (зокрема, інструментального концерту, де каденції концертів завжди імпрровізувались виконавцем) передбачала застосування імпрровізації як художньої техніки у грі. Починаючи із першої половини XIX століття музична імпрровізація входить у виконавство як невід'ємний елемент техніки музиканта. Поява віртуозів-інструменталістів є яскравим прикладом цього.

Важливою частиною професійної техніки імпрровізація набула у джазових виконавців. Відкидаючи стандартну танцювальність, пісенну мелодику, гомофонний склад і мальовничу палітру «свінгу», джаз вносив у потік вільних імпрровізацій навмисне незграбні, насичені дисонансами теми, різке сухе звучання. Ці імпрровізації були не варіюванням відомого мотиву, а цілком оригінальною лінійною конструкцією, що спирається, зокрема, на задану послідовність акордових гарездів, або акордів-кластерів [7]. Так, імпрровізація продовжує залишатися основною художньою технікою джазового музиканта до сьогоднішнього дня.

Таким чином, здійснений історичний екскурс показав, що імпрровізація як компонент виконавської майстерності завжди була предметом уваги виконавців та педагогів-музикантів. У своєму розвитку вона пов'язувалася зі стильовими змінами в музиці, з художньо-світоглядними процесами індивідуальної свідомості, новими етапами розвитку музичної культури.

По-друге, визначаючи імпрровізацію як техніку сучасного виконавця, зауважимо наступне. Ми вважаємо, що розвиток художньо-імпрровізаційної техніки є соціально зумовленим явищем у музичному мистецтві. Тобто не лише виконавська школа впливала на її формування, але й ціннісні потреби епохи в цілому (сьогодні ми у всьому можемо спостерігати очевидний пріоритет свободи: слова, вибору, дії та ін.). Таким чином, сучасність диктує музикантові інші (а отже нові) правила та норми сценічної гри. Вона вимагає повернення музиканта-універсала,

який не обходиться на сцені без художньо-імпрізаційної техніки.

На сьогодні, музична імпрізація у діяльності виконавця набуває дещо оновленого, переосмисленого значення. Увібравши в себе всі виконавські надбання пройдених тисячоліть, імпрізація формується як складна художня техніка виконавця. Щоб оволодіти цією творчою активністю, виконавцеві необхідна спеціальна підготовка. Розглянемо детальніше, в чому полягає зміст художньо-імпрізаційної техніки.

По великому рахунку, художня техніка музиканта відрізняється від виконавської тим, що в ній яскраво домінує художній аспект. У зв'язку з цим вона дає можливість виконавцеві проявити справжню творчу свободу і в процесі виконання розкрити творче Я.

Так, глибоко досліджуючи проблеми художньої техніки педагог А. Бірмак тлумачила її як таку, що націлена на виконання художніх задач. Педагог вводить поняття творчої домінанти і координованої свободи, які становлять частину художньої техніки музиканта, вказують на її зміст і в деякій мірі орієнтують на методи роботи над цією технікою [2]. Для нас таке визначення і розуміння художньої техніки є близьким, оскільки в її основі ми вбачаємо наявність творчої свободи.

У розумінні художньої техніки музиканта влучною є думка К. Мартінсена, який говорив, що справжня техніка ніколи не виробляється і не може бути виробленою окремо й незалежно від художніх намірів виконавця, а навпаки, завжди формується виходячи із цих намірів і залежно від них. Тому техніка великого артиста завжди індивідуальна, неодмінно відрізняється від техніки іншого великого артиста, відрізняється не тим що вона гірша чи краща, а тим, що вона *інша* (за характером, за естетичним обліком), так само як відрізняються в цьому значенні один від одного інтерпретації, художні установки тощо. Таким чином, поняття «хороша техніка», «правильні технічні прийоми» не мають загального конкретного змісту: воно змінюється в залежності від того, до чого прагне «звукотворча воля» даного піаніста. Прийоми хороші і правильні для одного виконавця, можуть виявитися поганими для іншого [5, с. 4-5].

**Висновки та перспективи подальших розвідок напрямку.** У нашому розумінні, художня техніка музиканта – це складне професійне утворення, детерміноване розвитком творчої свободи, в основі якого лежить наявність активних творчих способів та прийомів дій. Художня техніка виходить за рамки творчої інтерпретації і набуває нового

змістового наповнення. Зовнішньо вона проявляється як інструментально-виконавська свобода, а за змістом у ній переважають художні цілі над технічними. Основу художньої техніки на сьогодні становить імпрізаційна майстерність, яка проявляється у вмінні влучно використовувати засоби художньої виразності, навичках здійснювати творчий пошук знайденими засобами музичної мови, у зовнішній імпрізаційності виконавського процесу.

В основі імпрізаційної майстерності музиканта знаходяться уміння та навички художньої імпрізації, а також імпрізаційність як яскрава виконавська властивість. Розглянемо, як вони впливають на виконавський процес.

Навички імпрізації у виконавській діяльності відіграють важливе значення. Вони демонструють справжню інструментально-виконавську свободу музиканта. В широкому розумінні навички імпрізації виявляють високий рівень творчого потенціалу виконавця, майстерність володіння психічними процесами (адаптивність, реактивність, стресостійкість, саморегуляція) та технічний рівень володіння музичним інструментом.

В нашому розумінні, навички імпрізації є проявом інструментально-виконавської свободи. У зміст обох понять ми закладаємо *свободу як виконавську якість і творчу свободу, як спосіб вільного самовираження*. Таким чином, можна провести наступні паралелі між навичками імпрізації та інструментально-виконавською свободою. *По-перше*, у навичках імпрізації та інструментально-виконавської свободи спільним є те, що в їх основі лежить одна й та сама виконавська властивість – імпрізаційність (у першому випадку) і свобода (у другому). *По-друге*, у обох поняттях спільним знаменником є активний спосіб дії: у навичках імпрізації остання виступає як активний спосіб дії (створення «тут і тепер»); творча свобода також уособлює спосіб дії (можливість діяти творчо, тобто активно).

Імпрізаційність також є вагомою частиною імпрізаційної майстерності, і відрізняється від імпрізації. Таким чином, основна відмінність полягає у тому, що імпрізаційність проявляється у грі як яскрава виконавська властивість, а не як процес творення чогось нового.

Чіткого формування визначення «імпрізаційності» в спеціальній літературі ми не знаходимо, але кожен виконавець так чи інакше стикається з нею. Розуміння терміну «імпрізаційність» вказує на особливу якість музики, деякі риси її змісту і форми, ефект підкресленої безпосередності вислову,

схильність до яскраво ненормативної структури тощо, які є типовими для суттєвих імпровізацій, але можуть зустрічатися при особливих художніх задачах та за їх межами. [3] Нерідко, спостерігаючи гру музиканта, ми можемо підмітити, з якою легкістю, свободою він виконує музичний твір. У таких випадках ми говоримо про те, що конкретному виконанню притаманна імпровізаційність (іншими словами, віртуозність, безпосередність, легкість). Таким чином, на основі педагогічних спостережень і аналізу виконавської практики можна стверджувати, що імпровізаційність – це специфічна властивість процесу виконання.

Як свідчить виконавська практика, досягнути імпровізаційності у грі є завжди складно. Адже вона можлива у тому випадку, коли виконавець добре володіє музичним твором: технічно відпрацьовані пасажі, налагоджена взаємодія між творчою і технічною сторонами виконання. Отже, імпровізаційність не можна вважати чимось випадковим, натомість вона завжди передбачає наявність клопіткої виконавської роботи.

В основі імпровізаційності лежить не лише виконавська безпосередність як прояв виконавської свободи музиканта, але й здатність до творчої гнучкості, варіативності, що проявляється у активному творчому мисленні. Часто нам доводиться спостерігати як виконавець раптово змінює динамічні відтінки (залежить від особливостей інструменту), темп у творі, здавалось би інтуїтивно їх застосовує; в інших випадках у виконавця проявляється блискуча миттєва реакція і він вдало пристосовується до несподіваної гри партнера по ансамблю і т. д. Ці моменти у грі проявляються як справжня імпровізаційна майстерність виконавця.

З огляду на проведений вище аналіз, ми можемо зробити наступні висновки. В основі художньої техніки виконавця завжди лежить вияв творчої свободи виконавця, який проявляється у здатності до самовираження, до втілення власного творчого задуму, швидкого знаходження творчо-креативних рішень. У виконавському процесі така творча свобода реалізується через імпровізаційність, як яскраву виконавську властивість гри. Тому, виконавцеві необхідно вдосконалювати та розвивати імпровізаційність гри, всяким чином активізувати творчі процеси мислення, що в подальшому забезпечить ефективний розвиток його професійної художньої техніки.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: Ч. 3. / А. Алексеев. – М.: Музыка, 1982. – 286 с.

2. Бирмак А. О художественной технике пианиста / А. Бирмак. – Спб.: Изд-во «Музыка», 1973. – 140 с.

3. Коган Г. У врат мастерства / Г. Коган. – М.: Советский композитор, 1958. – 115 с.

4. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. / С. Мальцев. – Москва: «Музыка», 1991. – 88 с.

5. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника / К. Мартинсен. – М.: Изд-во «Музыка2», 1966. – 219 с.

6. Ямпольский И. Импровизация / И. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия. – М., 1974, т. 2. – 508 с.

7. Bailey Derek. Improvisation: its nature and practice in music / Derek Bailey. Originally published Ashborune. – England: Moorland Pub. In association with Incus Records, 1980.

#### BIBLIOGRAFIYA

1. Alekseev A. Ystoryya fortepyannogo yskusstva: Ch.3. / Alekseev A. – М.: Muzyka, 1982. – 286 s.

2. Byrmaк A. O xudozhestvennoj texnyke pyanysta / A. Byrmaк. – Spb.: Yzd-vo «Muzyka», 1973. – 140 s.

3. Kogan G. U vrat masterstva / G. Kogan. – М.: Sovetskij kompozytor, 1958. – 115 s.

4. Malcev S. O psyxologyu muzykalnoj ymprovzacyu. / S. Malcev. – Moskva: «Muzyka», 1991. – 88 s., not.

5. Martynsen K. Yndyvudnaya fortepyannaya texnyka / K. Martynsen. – М.: Yzd-vo «Muzyk», 1966. – 219 s.

6. Yampolskij Y. Ymprovzacyya / Yampolskij Y. // Muzykalnaya encyklopedyy. – М., 1974, t. 2. – 508 s.

7. Bailey Derek. Improvisation: its nature and practice in music / Derek Bailey. Originally published Ashborune. – England: Moorland Pub. In association with Incus Records, 1980.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**ДЕНИСЮК Інна Сергіївна** – науковий співробітник лабораторії естетичного виховання та мистецької освіти Інституту проблем виховання НАПН України, аспірант Інституту мистецтв НПУ ім. М. П. Драгоманова.

**Наукові інтереси:** питання музичної педагогіки.

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

**DENYSYIUK Inna Serhiyivna** – Associate Research of the Laboratory of Aesthetic Education and Art Education of the Institute of Problems of Education of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine, Postgraduate Student, Art Institute of National M. P. Drahomanov Pedagogical University.

**Circle of scientific interests:** the issues of music pedagogy.