

**НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ М.П.ДРАГОМАНОВА
ФАКУЛЬТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО**

СІНЬ ЛУ

**ОСНОВИ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНЬОГО
ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ**

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ

Київ 2021

УДК
ББК

Рекомендовано до друку рішенням кафедри теорії та методики постановки голосу факультету мистецтв ім. А. Авдієвського (протокол № 2 від 29 вересня 2021 року)

Сінь Лу. Основи інтерпретаційної культури майбутнього вчителя музики: методичні рекомендації. – К.: 2021. – 41 с.

Рецензенти:

Проворова Є. М. – доктор педагогічних наук, професор кафедри теорії та методики постановки голосу факультету мистецтв ім. А. Авдієвського

Тоцька Л. О. – кандидат педагогічних наук, професор кафедри теорії та методики постановки голосу факультету мистецтв ім. А. Авдієвського

ЗМІСТ

Вступ.....	3
1. Наукові підходи в теорії інтерпретаційної культури в мистецтві.....	5
2. Психологічні основи інтерпретаційної культури вчителя музики.....	15
3. Художнє та музичне мислення в контексті інтерпретаційної культури.....	19
4. Значення виконавського інтонування для інтерпретаційної культури.....	27
5. Методичне забезпечення формування інтерпретаційної культури.....	30
Висновки.....	36
Список використаної літератури	37

ВСТУП

Сучасна музична педагогіка засвідчила, що здатність виконавця переживати і розуміти образний зміст музичних творів, які виконуються, визначається сформованістю його інтерпретаційної культури, рівнем розвитку емоційно-почуттєвої пам'яті, вмінням свідомо керувати процесом художнього відтворення образно-асоціативних уявлень і відчуттів. Враховуючи те, що у наш час вчитель музики має бути і музикантом-інтерпретатором, важливо дослідити процеси, які сприяють формуванню його інтерпретаційної культури.

Так інтерпретаційна культура виявляється на різних рівнях, синтезуючи вміння музиканта без сторонньої допомоги зорієнтуватися у незнайомому музичному матеріалі, правильно розшифрувати авторський текст, скласти переконливу інтерпретаційну "гіпотезу", готовність відшукати ефективні шляхи у роботі, знайти необхідні засоби втілення художнього задуму, здатність критично оцінити результати власної музично-виконавської діяльності.

Головною метою виконання музичного твору вчителем музики є розуміння задуму композитора й відтворення його образу, використовуючи при цьому засоби художньої виразності. При цьому творча інтерпретація являє собою узагальнення естетичних ідеалів, варіантів і стилів виконання, які переломлюються у свідомості виконавця. Безумовно, нотний запис передбачає певну свободу для розшифрування тексту, але ця свобода обмежується правилами й законами музичного мислення, властивого стилю епохи й композитора, жанровими особливостями, які склалися за умов різних соціокультурних функцій музики, її змісту, умов виконання.

Інтерпретація – вміщення в себе "духовного" змісту музичної інформації, що розкриває перед слухачами те, що вони підсвідомо відчувають. Внутрішня співпричетність, співзвучність – здатність

"зустрітися", перевести "чуже" в "своє – чуже" є необхідними складовими співтворчості та невербального діалогу музиканта з автором твору.

Завдання інтерпретації полягає у формуванні якомога більш розвинених, професійно аргументованих уявлень щодо виразних можливостей конкретного матеріалу і на підставі цього створення власної інтерпретаційної версії твору. Майбутній вчитель музики має відчувати специфіку музичної інтерпретації, яка визначається змістом і характером матеріалу, що інтерпретується, особливостями завдань, що ставиться ним, та особливостями інтерпретуючої діяльності.

1. НАУКОВІ ПІДХОДИ В ТЕОРІЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В МИСТЕЦТВІ

Поняття інтерпретації у мистецтві до порівняно недавнього часу використовувалося, головним чином, в музичному виконавстві для того, щоб позначити суттєву сторону діяльності музиканта (співака, диригента, інструменталіста). Його тлумачили, у відповідності до власних установок та потреб, при цьому враховували також контекстні фактори – типові риси епохи створення та виконання музичного твору, його художнього змісту та стилістики. Далі вводилися нові поняття та категорії, які відображали художню діяльність музиканта: в першу чергу йшла мова про первинну творчість автора-композитора, котрий створює музику, та творчість, яку вважали вторинною – виконавця-інтерпретатора, котрий створює твір виконавського мистецтва¹.

Інтерпретація в мистецтві у гранично широкому значенні цього поняття розглядається як тлумачення твору в процесі його сприйняття. Будь-яке сприйняття неможливо без інтерпретації, яка передбачає активну переробку інформації від одержуваних вражень. Так, глядач інтерпретує твір мистецтва, а слухач – музику.

У музичному виконавстві термін «інтерпретація» отримує додаткове значення і використовується для позначення художнього трактування твору музикантом-виконавцем, що реалізовується актом виконання. Відомо, що мистецтво інтерпретації набуло інтенсивного розвитку в той час, коли композиторська творчість і виконавство стали набувати все більшу

¹Берлянич М. Способность художественной интерпретации – необходимым критерий приобщенности к искусству и фактор духовно-эстетического развития личности // Искусство и личность. В 2 кн. Кн.1. Проблемы художественного образования и музыкального исполнительства / М. Берлянич. – М., 2009. – С. 110-112.

самостійність, а виконавець – отримав можливість інтерпретувати твори інших авторів².

«Місія інтерпретатора – не тільки читання та "переклад" авторського тексту, – стверджувала Маргарита Лонг. – Щоб відтворити твір великого майстра, повернути йому життя, піаніст повинен певним чином створити його заново... Інтерпретація сама по собі – твір мистецтва»³.

За визначенням В. Москаленко⁴, специфіка музичної інтерпретації визначається, по-перше, властивостями матеріалу, що інтерпретується, по-друге, завданнями, які ставить перед собою інтерпретатор, і, по-третє, особливостями інтерпретації як діяльності.

Слід відмітити, що поняття "виконання" та "інтерпретація" не є ідентичними один одному. На думку В. Холопової, виконання – більш загальне поняття, що має на увазі будь-яке втілення нотного тексту у живому звучанні перед слухачами. Інтерпретація ж особливий, окремий випадок, коли музикант, маючи бажання зберегти твір майстра у суспільній свідомості, подає його, виражаючи власне відношення до його смислу. Виконання допускає просте відтворення, інтерпретація вимагає індивідуального прочитання твору⁵.

Особливою формою інтерпретації вважається виконавська редакція. Це канонізована, «задокументована інтерпретація» (Ю. Пудовкін), що належить видатному виконавцю. В нотному тексті композиторський опус отримує виконавські уточнення, які корегують звучання та стосуються динаміки, фразування, штрихів, аплікатури, дихання, темпу і агогіки, розшифрування мелізмів тощо. Виконавська редакція описується однією особою, а актуалізуватись може іншими виконавцями. В результаті виконавський пласт

²Смирнова Е. Исполнительская интерпретация музыкального произведения (к проблеме самоконтроля) // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А, Гуманитарные науки: научно-теоретический журнал. – 2008. – № 1. – С. 125-128.

³Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – Л.: Музыка, 1966. – 316 с.

⁴Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. Учебное пособие. Киев: Клякса. – 2012, – 272с.

⁵Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учеб. Пособие. – СПб.: Издательство "Лань", 2014. – 320 с.

ускладнюється: вихідний композиторський пласт збагачується редакцією і на стадії виконавства перетворюється в «двічі інтерпретацію».

В той же час, категорія «інтерпретаційна культура» не обмежується лише поняттям інтерпретація та є ширшим, тому потребує розгляду ще й поняття «культура» (від лат. *Cultura* – обробка, виховання, навчання, розвиток). Воно означає, з одного боку, історично досягнутий рівень розвитку людського суспільства, з іншого – специфіку різних сфер життєдіяльності⁶. Далі йде таке пояснення: «культура включає у себе два аспекти, що відповідають двом сторонам трудової діяльності людини: матеріальну культуру – досягнення, що показують головним чином рівень володіння людиною силами природи; та духовну культуру – досягнення, що показують переважно глибину пізнання природи та суспільства, широту світогляду, впровадження у суспільне життя прогресивних ідей та знань»⁷.

Цікава еволюція поглядів на виявлення суті поняття "культура" в історії філософії. Так, принцип "гуманітарної" культури Ренесансу був такий: людина – творець культури, який був замінений раціонально-гуманістичним тлумаченням культури епохи Просвітництва як результату і мети суспільно-просвітницької виховної діяльності людини. У контексті філософії нового часу культурно-просвітницька діяльність розглядалася як необхідна умова залучення людини до культури. Надалі поняття "культура" вживатиметься в значенні освіченості, обізнаності, вихованості людини, і з цими початковими значеннями воно увійде майже до всіх європейських мов, у тому числі й слов'янських⁸ [87, с.156].

Культура, відповідно до сучасної точки зору, є соціально значимою творчою діяльністю, яка характеризується діалектичним взаємозв'язком її процесуальності, передбачає освоєння людьми вже наявних продуктів

⁶Берлянич М.М. О развитии культуры мелодического интонирования в процессе воспитания скрипача: вопросы методологии и теории // Вопросы смычкового искусства / Тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1980. – С. 46-79.

⁷Там само

⁸Тушева В.В. Культурологічний підхід як теоретико-методологічна основа стратегії формування науково-дослідницької культури майбутніх вчителів музики / В. В. Тушева // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Педагогічні науки. - 2016. - Вип. 4. - С. 155-161.

творчості та результативного (втіленого у нормах, цінностях, традиціях, знакових та символічних системах тощо) їх відтворення. Мова йде про перетворення досвіду та багатства людської історії на внутрішнє багатство індивідів, які знову втілюють зміст цього багатства у своїй індивідуальній, соціально орієнтованій, творчій діяльності, що спрямована на перетворення дійсності та самої людини⁹.

Сьогодні філософами вважається, що сучасні характеристики культури потрібно розглядати не як просте додавання окремих норм, елементів, чинників тощо, та навіть не як їх сукупність, та навіть не як просту систему, а в холистичній цілісності її компонентів, що взаємодіють та взаємозалежать один від одного.

Культура інтерпретації в музично-педагогічній освіті зазвичай трактується як діяльність з освоєння суб'єктом (учнем) різних художніх текстів (наприклад, в теорії Б. Критського¹⁰ – «освітнього метатексту»), яка виступає основою професійної підготовки учня-музиканта. У такому контексті під цим поняттям маються на увазі певні якісні характеристики такої діяльності.

Глибший погляд на інтерпретації визначення поняття «інтерпретаційна культура вчителя музики» потребує ще й врахування різних наукових підходів, таких як: герменевтичний, аксіологічний, семіотичний та культурологічний. Зупинимось на кожному з них окремо.

1. Герменевтичний підхід до визначення інтерпретаційної культури вчителя музики.

Найближчою за смыслом до поняття «інтерпретація» є поняття «герменевтика». Слово герменевтика походить від грецького *germēneutikē* і перекладається як роз'яснення, тлумачення¹¹.

⁹Прасолов Е.Н. Художественно-творческое развитие музыканта-исполнителя: проблема преемственности / Е.Н. Прасолов. – Тольятти: Композитор, 2009. – 236 с.

¹⁰Кулікова В.М. Художнє мислення музиканта. Традиції та інновації. Навч.-метод. Посібник. – К.: Купріянова, 2007. – 132 с.

¹¹Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. Учебное пособие. Киев: Клякса. – 2012, – 272с.

Герменевтичний підхід став предметом педагогічних досліджень таких учених, як: А. Закірова, І. Демакова, І. Левіцька, І. Каплунович, Є. Коробов, І. Суліма та ін. Водночас, необхідно відзначити, що герменевтичний підхід у педагогіці є концептуально новим етапом у розвитку освіти в цілому. Суть його полягає у здатності вчителя досягнути внутрішній зв'язок між явищами педагогічної дійсності та скласти адекватне уявлення про їх причинно-наслідкові зв'язки.

Герменевтика – це не тільки розуміння, наприклад тексту, але й його інтерпретація. Тобто герменевтична діяльність – це діяльність із розуміння, знаходження сенсу і інтерпретації будь-якого тексту, в тому числі і музичного¹². Як зазначає Г. Рузавін, головне для герменевтичної інтерпретації є те, що за допомогою процесу перевтілення проникнути в духовний світ автора твору, і на його основі по-можливості адекватно передати його зміст, тобто зрозуміти його¹³.

Для ефективного здійснення інтерпретаційної діяльності студентів в інструментальному класі М. Корноухов¹⁴ пропонує використовувати інтерпретаційно-текстологічний комплекс, що включає: мотиваційно-ціннісні, інформативно-сміслові та художньо-практичні компоненти звукового втілення музичного твору на основі вивчення його нотного тексту. Такий комплекс здатний, на думку дослідника, виступати в якості технологічного апарату текстоцентричної парадигми як механізму формування інтерпретаційної культури майбутнього педагога-музиканта в інструментальному класі.

Процес формування інтерпретаційно-текстологічного комплексу музичного твору в контексті герменевтичного підходу включає:

- первинний самоаналіз («продуктивне нерозуміння»);

¹²Линенко А.Ф. Герменевтичний підхід у педагогіці і його принципи / А.Ф. Линенко // Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. — 2018. — № 6. — С. 55-59.

¹³Рузавін Г.И. Методология научного исследования: Учеб. пособие. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 1999. 317 с.

¹⁴Корноухов М. Д. Интерпретация музыкального произведения - от теории к практике // Музыкальное искусство и образование. 2016. №3 (15). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-muzykalnogo-proizvedeniya-ot-teorii-k-praktike> (дата обращения: 06.10.2020).

- конструювання програми розвитку (аналіз типологічних структур нотного тексту);
- розвиток особистісних якостей і умінь, необхідних для побудови технологічної моделі інтерпретації твору;
- результативну фазу, що виражається в виконавській інтерпретації музичного твору і яка відображає рівень сформованості інтерпретаційної культури¹⁵.

Отже, сьогодні герменевтичний підхід в системі музичного навчання є однією з форм активізації самостійного оцінного ставлення суб'єкта навчання (студента, учня) до художніх образів, як засіб їх залучення до уявного діалогу з автором твору, до виявлення особистісного смислу спілкування з музикою та провокує художню свідомість на багатовимірне творче засвоєння музичних явищ.

2. Культурологічний підхід до визначення інтерпретаційної культури вчителя музики.

Культурологічний підхід, за визначенням О. Щолокової¹⁶, засновується на позиції, згідно з якою культура розглядається як цілісність, що розвивається і функціонує за особливими законами. Науковий апарат культурології набуває статусу "метанауки", що дозволяє осмислити культуру у світлі історичного буття людини та її творчої діяльності. При цьому поняття "художня культура", яке застосовується в педагогічному аспекті, містить два основних значення: знання про мистецтво у всіх його різновидах і художньо-педагогічну інтерпретацію мистецьких творів. Відповідно художню культуру можна інтерпретувати не тільки як джерело змісту освіти, а і як можливість її проектування в мистецькій освіті та наукових дослідженнях. Крім того, завдяки культурологічному підходу в освітньому

¹⁵Корноухов М. Д. Інтерпретація музикального произведения - от теории к практике // Музыкальное искусство и образование. 2016. №3 (15). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-muzykalnogo-proizvedeniya-ot-teorii-k-praktike> (дата обращения: 06.10.2020).

¹⁶Щолокова О.П. Теоретико-методичні засади культурологічної освіченості педагога-музиканта // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: матер. міжнарод. наук.-практ. конф., 16-17 жовтня 2014 р. / МОН України, Київ. ун-т ім. Б.Грінченка. – К.: Київ. ун-т ім. Б.Грінченка, 2014. – С. 96-104.

процесі зберігаються культурно-історичні та етносоціальні цінності, а також формуються особистісні компетенції, які містять інтелектуальну, емоційну та моральну складові.

Ю. Бойчук у сутності культурологічного підходу вбачає вивчення світу людини в контексті її культурного існування, зокрема в аспекті того, чим світ є для людини, яким сенсом він для неї наповнений. Це саме вивчення культурної наповненості реальності, наявних в ній культурних програм. Отже, культурологічний підхід зумовлений об'єктивним взаємозв'язком людини з культурою як системою цінностей. Адже людина містить у собі частину культури і розвивається на основі засвоєних нею елементів культури; при цьому людина вносить в саму культуру принципово нові положення, стає творцем нових її елементів¹⁷.

Музичне мистецтво в культурі формується в рамках загальнокультурної комунікації та діалогу культур. Саме цим пояснюються зв'язки і відносини, які виникають і реалізуються на основі культурної спадщини та інновацій, наступності і мінливості. Так, спадкоємність дозволяє зберегти унікальне та неповторне, а мінливість дає можливість перейти на новий етап розвитку культури та музичного мистецтва.

Отже, позиції культурологічного підходу розширюють межі традиційного навчання мистецьких дисциплін через активізацію не лише чуттєвого сприйняття світу, а й відтворення культурної діалектики самого процесу пізнання світу. Освоєння культури як системи цінностей є розвитком самої людини та її становлення як творчої особистості.

3. Аксіологічний підхід до визначення інтерпретаційної культури вчителя музики.

Аксіологічний підхід у фаховій мистецькій освіті своєрідними засобами акцентує увагу на національному і загальнолюдському досвіді емоційно-ціннісного ставлення до світу. З цього приводу доречно пригадати

¹⁷Бойчук Ю.Д. Культурологічний і аксіологічний підходи до формування еколого-валеологічної культури студентів педагогічних навчальних закладів / Ю. Д. Бойчук // Вісник НТУУ "КПІ". – 2009. – № 3. – (Серія "Філософія. Психологія. Педагогіка"). – С. 121–125.

думку Б. Неменського, який у своїх працях наголошує на тому, що «мистецтво олюднює не повчанням, воно не дає рецепта правильної поведінки, проте відкриває шлях для засвоєння людського досвіду захоплення і зневаження, любові і ненависті – для пошуків сьогodнішніх суто-особистісних критеріїв морального і позаморального»¹⁸.

У сучасному освітньо-мистецькому світі зростає зацікавленість та актуалізується аксіологічна функція мистецтва. Аксіологічна функція мистецтва реалізується через смислову характеристику художнього образу (М. Каган, Л. Дорфман, Д. Леонтьєв), де художній образ – це спосіб «відображення і осмислення життя у світлі досвіду відносин людини до дійсності, який складається об'єктивно»¹⁹.

На думку Л. Закса у центрі освоєння культурологічного підходу до музики є цінності: «Якщо змістовне ядро духовної культури – це основні цінності людського духу (естетичні, моральні, світоглядні тощо), то музика є інтонаційною формою існування цих цінностей»²⁰. Автор визначає п'ять духовно-культурних пластів музики: предметний, духовно-ціннісний (ціннісно-смисловий), культурно-психологічний, семіотичний та особливий пласт соціокультурних форм спілкування (сюди входять способи соціального функціонування).

В аксіології важливим є діалог культур, тобто порівняння різних культурних надбань. Особливо це характерно для мистецької освіти, оскільки її основна стратегічна мета полягає у засвоєнні художньої культури як у майбутніх учителів, так і в учнів. Даний підхід застосовує принцип полікультурності, а сьогodні це вже кроскультурність, як засіб залучення до творчої колективної діяльності, яка наповнює духовність людини новими враженнями.

¹⁸Неменский Б.М. Дидактика глазами художника / Б.М. Неменский // Педагогика. – 1998. – №3. – С.19-25.

¹⁹Дорфман Л.Я. Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования [Текст] / Л.Я. Дорфман. — М. : Смысл, 1997. — 424 с.

²⁰Закс Л. Музыка в контексте духовной культуры // Критика и музыкознание. – М.: Музыка, 1987. – Вып. 3. – С. 46-68.

4. Семіотичний підхід до визначення інтерпретаційної культури вчителя музики.

Універсальним до виявлення художніх смислів мистецьких творів, з філософської точки зору, є семіотичний підхід, знання якого мають витокami не тільки філософію, а й лінгвістику. Він за своєю сутністю розглядається як використання лінгвістики музичної мови, лінгвістичного аналізу художнього тексту. Даний підхід вперше був застосований у музичному мистецтві ще на початку ХХ ст.

У творах мистецтва художні смисли подаються в закодованому вигляді. Водночас музика є своєрідним феноменом, спорідненим з іншими видами мистецтв, втім виявляючи свою специфіку. Музична проблематика, до якої відноситься і проблема смислотворення, обов'язково пов'язана з семіотикою, тобто музичною знаковістю і структурою мови (В. Суханцева). Застосування семіотичного підходу надає змогу майбутнім фахівцям виявити особливості мови музичних творів, що сприяє розкодуванню художніх смислів для їх осягнення²¹.

Семіотика – наука про різні системи знаків, які використовуються у процесах комунікації для передачі повідомлення, в тому числі будь-якої інформації²². В іншому філософському словнику, за редакцією І. Фролова, поняття семіотика (від. грец. semeion – знак) визначається як дисципліна, що займається порівнювальним вивченням знакових систем, а саме: від більш простих систем сигналізації до природних мов та формалізованих мов науки.

Розглядаючи семіотику як знакову систему, слід зупинитись на тому, що вона має три основні напрями: синтактику, що досліджує внутрішню структуру знакових систем, безвідносно до виконуваних ними функцій; семантику, яка вивчає знакові системи як засіб для вираження сенсу;

²¹Овчаренко Н. Семіотичний підхід у професійній підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності / Н. Овчаренко // Педагогіка вищої та середньої школи. - 2014. - Вип. 41. - С. 246-250.

²²Філософський енциклопедичний словник / за ред. В. І. Шинкарука. – довідкове вид., – Київ Голов. ред. «Абрис», 2002. – 742 с.

прагматику, завданням якої є вивчення відношення знакових систем до тих, хто їх використовує²³.

Музикознавець М. Бонфельд визначає семіотику як «науку про знаки та знакові системи, їх структуру, зв'язки, використання та взаємовідношення з реальним світом та інтерпретаторами»²⁴. Дослідник розглядає музику у формі досить складної комунікативної системи, яка позбавлена знаків, подібних словам вербальної мови – елементам текстів, яка володіє системою граматик.

Таким чином, М. Бонфельд наголошує, що музична мова уособлює собою штучну мову, розуміння якої досягається за допомогою розкриття елементів змісту за допомогою художнього образу як форми відображення об'єктивної дійсності. При цьому природа художнього образу виходить з розкриття змісту системи знаків, які мають символічне значення у музичному мистецтві²⁵.

Згідно з концепцією В. Медушевського існують два способи творчої діяльності – розпізнавання і розуміння²⁶. Перший спосіб виражає визначення структури нотного тексту, його візуального ряду, форми і зовнішніх характеристик. Другий спосіб пов'язаний з розумінням художнього сенсу, ідейного змісту цього тексту. Дані способи характеризують інтерпретаційну роботу над музичним твором і виражаються потім у результаті – виконавській інтерпретації музичного твору.

Насамкінець, семіотичний підхід до виконавської діяльності слід розглядати як відповідну систему заходів з теоретичного знання та практичного досвіду фахівця з музичного мистецтва, спрямованих на вирішення проблемних завдань шляхом аналізу та синтезу елементів музичної мови.

²³Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. – 5-е изд. – М.: Политиздат, 1986. – 590 с.

²⁴Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Бонфельд. СПб.: Композитор, 2006. – 628 с.

²⁵Касілов І.А. Семіотичний підхід до інструментально-виконавської діяльності вчителя музичного мистецтва / І. А. Касілов // Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Сер. : Педагогічні науки. - 2017. - Вип. 155. - С. 130-134.

²⁶Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки [Текст, ноты] / В. В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.

2. ПСИХОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Важливим психологічним утворенням, що корелює з поняттям інтерпретаційна культура, є індивідуальний виконавський стиль, який входить до виконавської інтерпретації. Дослідження у сфері психології музичної діяльності застерігають, що втручання свідомості у виконавські дії можуть бути шкідливими, так як вони протікають безсвідомо. Проте спонтанною активністю можна керувати через вплив на умови цієї активності.

Психолог В. Кабрін створив ментальну модель особистості, в основу якої поклав глибинні психологічні процеси суб'єктивного переживання, що виникають під час «зустрічі людини з культурою». Ця модель має транскомунікативний характер, який він пояснює через атрибутивні компоненти²⁷.

- імпрітинг – враження, що характеризує імпресивну психотрансформацію;
- екстаз – експансивне, екстенсивне переживання;
- інсайт – осяяння, інтуїція, прояснення, натхнення;
- катарсис – психоенергетична акцентована трансформація.

В 1983 р. Г. Гарднер обґрунтував необхідність поділити інтелект на підвиди, в тому числі музичний та емоційний^{28,29}. Основними складовими емоційного інтелекту є: самосвідомість, самокерування, соціальна свідомість та управління відносинами, кожна з яких передбачає володіння специфічними навичками, що і зумовлює ступінь сформованості емоційного

²⁷ Кабрин В.И. Ментальная структура и динамика коммуникативного мира личности: методология, методы, эмпирические исследования. Учебно-метод. Пособ. / В.И. Кабрин. – Томск, 2002. – 118 с.

²⁸ Кабрин В.И. Ментальная структура и динамика коммуникативного мира личности: методология, методы, эмпирические исследования. Учебно-метод. Пособ. / В.И. Кабрин. – Томск, 2002. – 118 с.

²⁹ Gardner, Howard (1983), *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, [Basic Books](https://www.amazon.com/dp/0133306149), ISBN 978-0133306149

інтелекту³⁰. Втім треба пам'ятати, що названі навички є не вродженими, а набутими.

Психологія визначає увагу як процес вибіркової концентрації свідомості на предметах та явищах навколишнього світу, діях, образах, думках і почуттях самої людини. До основних характеристик уваги відносять: вибірковість, розподіленість, здатність до концентрації, зосередженості, стійкість, обсяг, здатність до переключення. Увага також суттєво залежить від інтересів і потреб особистості.

Виконавська увага – це процес вибіркової концентрації свідомості на діях, образах, думках, почуттях через відчуття, сприйняття, уяву, емоції у формуванні і реалізації художньої інтерпретації. Концентрація уваги та її організація має стати природною якістю музиканта-інтерпретатора. Для цього йому необхідно відпрацьовувати здатність до фантазування та уявного емоційного відтворення конкретних інтонаційно-звукових і візуальних образів. Уявні образи – це асоціації з візуальними картинами, які відіграють важливу роль та допомагають упорядковувати всю інформацію, що потрапляє до мозку.

Вважається, що індивідуальний виконавський стиль особливо важливий для змісту інтерпретації, адже важлива сама особистість виконавця. За В. Холоповою, важлива не лише отримана школа, професійна освіта, але і особистісні та естетичні якості. До них відносяться: емоційна домінанта людини, відданість певним художнім темам та образам, здатність бути оригінальним, новим, неочікуваним, мати особливий артистичний "магнетизм" – даром захоплювати аудиторію трепетом інтонації, ритмічним напором темпераменту³¹.

Розглядаючи численні фактори, що характеризують виконавську діяльність музиканта, артиста, режисера та інших представників художньо-творчої діяльності, Е. Гуренко найбільш суттєвою ознакою в структурі

³⁰ Гоулман Д., Бояціс Р., Маккі А. Емоційний інтелект лідера / пер. з англ. В. Глінка. – К. : Наш формат, 2019. – 288 с.

³¹ Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учеб. Пособие. – СПб.: Издательство "Лань", 2014. – 320 с.

художньої діяльності вважає наявність художньої інтерпретації. "Виконавське мистецтво є вторинним, відносно самостійної художньої діяльності, художня сторона якої проявляється у формі художньої інтерпретації"³².

Художню інтерпретацію можна розглядати як творчий процес, складовими якого є:

- 1) формування виконавського задуму,
- 2) реалізація виконавського задуму.

У завдання першої складової входять опанування композиторською та створення власної виконавської концепції, а саме здійснення операцій реконструкції музичного твору у свідомості виконавця, а також пізнання результату цієї реконструкції та її оцінка. У завдання другої – здійснення виконавського задуму: а) у процесі роботи над музичним твором, б) у процесі сценічного виступу. Особливого значення набуває процес сценічного виступу як підсумок створення художньої інтерпретації музичного твору. Тут на перше місце виходить комплекс особистісно-професійних якостей виконавця, завдяки яким розкривається внутрішній механізм художньої інтерпретації³³.

Незважаючи на те, що мистецтво виконавця за своєю суттю вторинне (після композиторського), воно виходить на перший план у збагаченні виконавської (інструментальної чи вокальної) виразності через розмаїття інтерпретацій художніх образів в музичних творах композиторів різних епох і стилів, що входить до інтерпретаторської культури даного виконавця.

Таким чином, інтерпретаційні культура, яка синтезує комплекс особистісних властивостей та характеристик, спеціалізованих знань і умінь, стає для майбутнього фахівця ключовою професійною якістю, що буде визначати рівень і успішність його майбутньої педагогічної діяльності.

³² Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации: Философский анализ. – Новосибирск: Наука, 1982.

³³ Смирнова Е. Интерпретация музыкального произведения: проблема самоконтроля // Актуальные вопросы музыкальной педагогики. Вып. 1., М.: Прогресс, 2007. – С. 91-98.

Філософсько-психологічне дослідження проблеми формування інтерпретаційної культури засобами художньо-образного мислення майбутніх вчителів музики (студентів-вокалістів) акумулює широкий спектр проблем, що так чи інакше пов'язані з творчим процесом, який став об'єктом більш детального дослідження в наступному підрозділі.

3. ХУДОЖНЄ ТА МУЗИЧНЕ МИСЛЕННЯ В КОНТЕКСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Дефініцію музичного мислення дослідники мистецтва вбачають в послідовному визначенні сутності мислення взагалі, виявленні особливостей художнього мислення і на його основі – уточнення специфіки музичного мислення:

- мислення (філософське) – вид діяльності. Процес отримання нової інформації за допомогою зіставлення інформації відомої з новими емпіричними даними;

- художнє мислення – процес моделювання системи відносин суб'єкта до реальної дійсності, який наразі триває як кореляція між сформованими у свідомості базовими елементами і чуттєвими даними, що надходять;

- музичне мислення можна визначити як реалізований в інтонуванні процес моделювання системи відношення суб'єкта до реальної дійсності музики³⁴.

Отже, процес музичного мислення у майбутніх вчителів музики потребує детального вивчення, в тому числі його психолого-педагогічних основ. Крім того, на нашу думку, потрібно з'ясувати як взаємообумовлені такі процеси як «творче мислення», «музичне мислення» та «художнє мислення» (рис. 1).

За визначенням Ю. Цагареллі: «Мислення – це пізнання сутності та закономірностей об'єктів та явищ за допомогою розумових операцій: аналізу, синтезу, порівняння, абстракції тощо. Воно здійснюється як при безпосередньому сприйнятті об'єктів і явищ, так і опосередковано, за допомогою логічних міркувань»³⁵.

³⁴Дыс Л. Музыкальное мышление как объект исследования // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Сб. статей / Сост. Л.И. Дыс. Киев: Муз. Украина, 1989. - С.35-47.

³⁵Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. Учеб. пособие. – СПб.: Композитор, 2008. – 368 с.

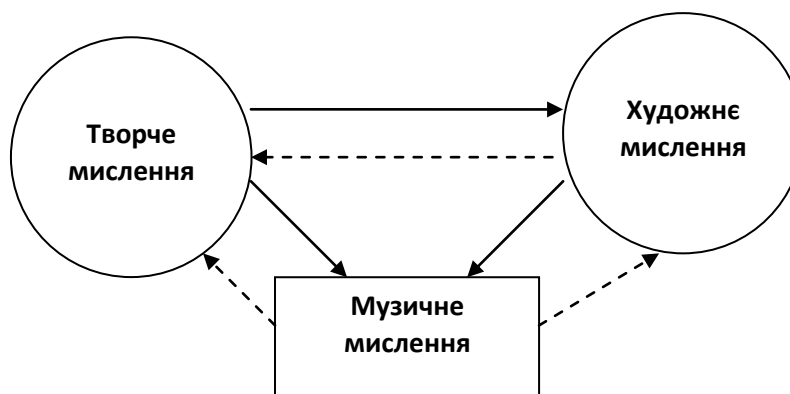


Рис. 1. Взаємодія понять «творче мислення», «художнє мислення» та «музичне мислення»

Згідно з дослідженням В. Біблера, логіка процесу мислення відповідає внутрішньому діалогу, точніше полілогу. Це означає, що процес індивідуального мислення людини організовується за допомогою динамічного поєднання різних точок зору на матеріал. Людина може сформулювати та розвинути думку, лише співставив її з іншою думкою, іншим ракурсом або відтінком тієї ж думки. Щоб мислити необхідно, щоб всередині свідомості були присутні різні стратегії мислення, пов'язані з пошуком вираження думки її критикою, з можливістю спостереження цих процесів «зі сторони» та тлумаченням того, що відбувається, а також з пошуком різного рішення – істинного, проміжного, кінцевого. Число можливих внутрішніх позицій визначається змістом того завдання, яке вирішує мислення³⁶.

В. Петрушин зауважує, що художнє мислення – це мислення образами, яке спирається на конкретні уявлення. А основні компоненти художнього мислення – це уява, фантазія й емоційність, інтуїція, а також асоціативність і метафоричність³⁷.

Основною формою художнього мислення є художній образ. Такий тип мислення можна визначити як активну інтелектуальну діяльність,

³⁶Старчеус М.С. Слух музыканта. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 2003. – 640 с.

³⁷Петрушин В.И. Психология и педагогика художественного творчества / В.И. Петрушин. – 3-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2018. – 441 с.

спрямовану на таке перетворення образів, яке б забезпечувало функцію сутнісного відбиття дійсності, тобто дозволяло б репрезентувати одиницям образної системи загальні, внутрішні, необхідні зв'язки. Але спосіб перетворення повинен бути таким, щоб об'єкт не втрачав властивостей образної наочності³⁸.

Художній образ, як поняття, несе в собі інформацію про найбільш суттєві ознаки предмета. Але поняття як основна форма наукового мислення є абстракцією, яка не здатна відбити все багатство та розмаїття естетичної суті навколишньої дійсності. Художній образ, на відміну від понятійних абстракцій, є органічною єдністю типового та конкретного, загального та одиничного, нерідко буває глибшим та повнішим за поняття. Одне й те саме явище може бути відбито в різних художніх образах³⁹.

Під музичним мисленням розуміють процес відображення музики, який складає найвищий ступінь її пізнання. Хоча музичне мислення має у якості свого єдиного джерела відчуття, воно виходить за межі чуттєвого відображення музики та дозволяє отримувати знання та уявлення щодо музичного матеріалу, які не є наслідком його безпосереднього сприйняття. Специфіка музичного мислення полягає у тому, що воно оперує музичними образами, які є ідеально-зразковою формою відображення музики у свідомості людини⁴⁰.

Поняття музичного мислення використовується у декількох значеннях. В широкому сенсі – це спосіб використання музичної мови у певного автора (композитора), у конкретному музичному стилі та в конкретну епоху тощо. У музичній педагогіці мислення в даному сенсі характеризує спроможність учня користуватися музичною мовою (розуміти смисл твору,

³⁸Тарасенко Г.С. Взаємозв'язок естетичної та екологічної підготовки вчителя в системі професійної освіти: монографія / Г.С. Тарасенко. – Черкаси: «Вертикаль», 2006. – 308 с.

³⁹Ревенко І.В. Художнє мислення як основа художньо-пізнавальної діяльності майбутнього вчителя / І. В. Ревенко // Педагогіка та психологія. - 2011. – Вип. 40(3). – С. 24-30.

⁴⁰Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. Учеб. пособие. – СПб.: Композитор, 2008. – 368 с.

передавати його у виконанні, створювати інтерпретацію та імпровізувати в стилі даної музики).

Про музичне мислення також говорять як про процес цілеспрямованої та усвідомленої обробки музично-звукового матеріалу при вирішенні конкретних музично-художніх задач, в першу чергу, створення та виконання музики. Поняття «обробка» у даному випадку має на увазі психологічний план – освоєння, усвідомлення, розумове перетворення звукового матеріалу, рухового пристосування до нього тощо. Цей процес включає в себе оперування проєктивними та креативними образами уяви, пошук способів нотної фіксації звучання, його рухово-технічної реалізації, а також відшукування образно-асоціативних зв'язків та контекстів музичних звучань⁴¹.

Згідно третього значення сутність музичного мислення полягає в певному процесі – переробці, оцінці та створенні нової музичної інформації, а також відображається в здатності розуміти та аналізувати почуте, подумки уявляти елементи музичної мови та оперувати ними, оцінювати музику та якість її звучання.

Науковці виділяють такі функції музичного мислення: 1) гносеологічну; 2) онтологічну; 3) методологічну; 4) комунікативну; 5) аксіологічну; 6) світоглядну.

За визначенням К. Тарасової, музичне мислення – це складний емоційний сенсорно-інтелектуальний процес пізнання та оцінки музичного твору. У психологічній та педагогічній літературі його називають "інтелектуальним сприйняттям" та "відображенням людиною музики", "освоєнням музики" тощо. Найбільш вдалим є термін В. Медушевського "музикальне сприйняття-мислення"⁴².

Отже, музичне мислення, яке здійснює пізнання і відтворення музичного буття, стосується духовного світу людини, так як в ньому

⁴¹Старчеус М.С. Слух музыканта. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 2003. – 640 с.

⁴²Психология музыкальной деятельности: Теория и практика / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др.; под ред. Г.М. Цыпина. М., 2003. 368 с.

відбувається процес пошуку ідеалів. Музичні інформаційні елементи, що становлять зміст музичного мислення, обумовлюють його функціонування, але не є головною метою його діяльності. Пізнаючи і створюючи музичний світ, людина пізнає насамперед саму себе для самовдосконалення, а значить вона створює свій власний духовний світ.

Отже, важливим компонентом музичного мислення є образний компонент, що відповідає за функціонування музичної уяви. Функції музичної уяви пов'язані з будовою психічної моделі інтерпретації на основі цілісного музичного образу⁴³.

Музичний образ, який, на думку Л. Бочкарьова, В. Петрушина і Б. Теплова, відбивається у свідомості особистості і розглядається як єдність раціонального та емоційного, є одним з основоположних компонентів музичного мислення на його психологічному рівні.

Враховуючи інтонаційну природу музики, М. Михайлов визначає музичне мислення як «...мислення музично-образними уявленнями, які засвоєні пам'яттю шляхом музично-інтонаційного слухового досвіду, що є результатом повторних музичних сприймань»⁴⁴.

Типологія узагальнених музично-інтонаційних уявлень – моделей – визначається чотирма критеріями: 1) узагальненістю; 2) цілісністю; 3) смисловою визначеністю; 4) соціальною обґрунтованістю⁴⁵.

До актуальних напрямів музичного мислення Н. Козлов відносить:

- музичне мислення як процес осягнення музичного твору особистістю;
- музичне мислення як спосіб мислення людини при його зіткненні з музикою як видом мистецтва;
- музичне мислення як спосіб спілкування людини зі світом, Всесвітом через музику;

⁴³Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. Учеб. пособие. – СПб.: Композитор, 2008. – 368 с.

⁴⁴Михайлов М. О некоторых психологических механизмах музыкального мышления. – В кн.: Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты. – Л.: Музыка, 1981. – С. 117-147.

⁴⁵Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. Учебное пособие. Киев: Клякса. – 2012, – 272с.

- музичне мислення як спосіб зберігання, трансформації та присвоєння духовно-морального спадщини, виробленого людством⁴⁶.

Л. Баренбойм, вивчаючи проблему музичного мислення, виділяє дві його основні функції⁴⁷: 1) емоційне реагування на інтонацію та 2) розуміння суті музичного змісту. Емоційну реакцію людини на виразність інтонації автор визначає як першу і більш просту функцію. Характерною рисою першої функції є те, що вона має переважно слухову природу. І все ж музичний твір – це, в першу чергу, певна організація ритму, метра і темпу, а також мелодії, гармонії і ладу. Тому розуміння суті музичного змісту, вміння осмислити і співвіднести засоби музичної виразності з художнім образом твору забезпечується більш складною функцією музичного мислення. Складність другої функції, на думку Л. Баренбойма, полягає в тому, що по-перше, вона обумовлена не тільки перцептивними, емоційно-чуттєвими, а й інтелектуальними проявами з боку індивіда. А по-друге, вона передбачає певну сформованість, розвиненість музичної свідомості.

Г. Ципін вважає, що саме сплетіння інтонаційної та конструктивно-логічної функції музичного мислення роблять всю розумову діяльність художньо значущою⁴⁸. Наявність в музичному мисленні раціонально-логічного початку надає йому якості, характерні для мислення в загальноприйнятому сенсі, і виводить за рамки, обмежені лише чуттєвим відчуттям і сприйняттям.

Г. Ріман⁴⁹ характеризує музично-розумовий процес рядом специфічних операційних особливостей і властивостей інтелекту, відповідно до яких основними складовими музичних творів стають: ритм і гармонія, а мелодія, динаміка і агогіка залишаються головним емоційно-смісловим початком.

⁴⁶Козлов Н.И. Особенности развития музыкального мышления как проблема подготовки будущих учителей музыки. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rae.ru/monographs/204-6356> (дата звернення: 17.09.2020).

⁴⁷Баренбойм Л.А. Фортепианная педагогика. – М.: Классика XXI, 2007. – 192 с.

⁴⁸Психология музыкальной деятельности: теория и практика / Под ред. Цыпина Г.М. – М.: Академия, 2003. – 368 с.

⁴⁹Riemann H. Musikalische Logik. Leipzig: Verlag von C. F. Kahnt, 1873. 69 S.

А. Сохор, розглядаючи зміст поняття музичного мислення, вводить таку психологічну категорію, як діяльність. Відносячи музичне мислення до різновиду художньої діяльності, А. Сохор говорить про те, що воно уособлює собою єдність таких основних видів діяльності як відображення, творення і спілкування⁵⁰.

За справедливим зауваженням К. Тарасової, «складність, багатокomпонентність музичного мислення і є, очевидно, причиною того, що до цих пір ні в музикознавстві, ні в психології та педагогіці немає єдиного терміну для його позначення ...»⁵¹. На наш погляд, це пов'язано з тим, що кожен теоретик на перше місце ставить ті його властивості, які відповідають предмету дослідження. Так, Б. Асаф'єв⁵² пов'язував музичне мислення зі своєю інтонаційною теорією. Д. Ліхачов⁵³ вважав, що музичне мислення – суть творчого мислення. Музичне мислення розглядалося вченими в соціальному, культурологічному, музикознавчому, музично-психологічному та інших аспектах.

Музичне мислення оперує зв'язками між звуками та смислом, оминаючи слово та проявляючись через чуття інтонаційної, ритмічної та іншої необхідності, яка об'єктивно-суб'єктивний характер (у тому числі вона проявляється у переконанні щодо неможливості певних послідовностей звуків або поєднань характеристик звучання)⁵⁴.

Дослідження доводить, що розвиток образно-слухової сфери – це складна багатоаспектна діяльність, що охоплює за часом не тільки роки навчання, а й все професійне життя композитора або виконавця. Музикант «мислить» слуховими образами. Причому, ці уявлення, що відбиває навіть один і той же музичний твір, несуть неповторний відбиток його особистості, емоційної сфери. Це відбувається тому, що психічні процеси, які становлять

⁵⁰Сохор А.Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия / А.Н. Сохор // Проблемы музыкального мышления / сост. М. Арановский. - Москва, 1974. – С. 58-73.

⁵¹Психология музыкальной деятельности: теория и практика: Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 373 с.

⁵²Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. М.: Музыка (Ленингр. отд.), 1971.

⁵³Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1999 (1-е изд. СПб., 1996).

⁵⁴Старчеус М.С. Слух музыканта. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 2003. – 640 с.

мислення, утворюють безліч різних поєднань, що визначають його властивості. Які ці властивості і наскільки вони відповідають різним видам музичної діяльності, багато в чому визначить напрямок творчого розвитку музиканта⁵⁵.

Отже, музичне мислення вважається складним явищем, що вимагає комплексного підходу до себе. Його необхідно вивчати одночасно з трьох ракурсів: як приклад виявлення загальних закономірностей будь-якого мислення, як один із видів художнього мислення та як вияв специфічних характеристик музичної інформації.

⁵⁵Сраджев В.П. Психологические характеристики структуры музыкального мышления // Научный результат. Педагогика и психология образования. Т. 5. №4: С. 87-97.

4. ЗНАЧЕННЯ ВИКОНАВСЬКОГО ІНТОНУВАННЯ ДЛЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ

Видатний психолог Б. Теплов зазначає: «Головну відмінність між мовленням і музикою слід шукати в тому, як і яким способом та і інша виявляють свій зміст. В мовленні зміст передається через значення слів мови, в музиці він безпосередньо виражається у звукових образах. Центральною, головною функцією мовлення є функція означення, тоді як центральною, головною функцією музики є функція вираження. Мовлення перестає бути мовленням, скільки б виразно воно не вимовлялося, якщо воно не складається зі слів, що мають значення. Музика перестає бути музикою, які б значення не надавалися окремим музичним образам, якщо вона не виразна. Без значення немає мовлення, без вираження немає музики»⁵⁶.

Інтонаційний аналіз музики, за Б. Асаф'євим, є інтелектуальною діяльністю, кінцевим результатом якої є слухове осягнення образно-художнього смислу взаємодії елементів музичного мовлення. «Інтонаційним аналізом я вважаю усвідомлення музики, що реалізується смислово в процесі її звучання, в промовлянні того, що чується, а не тільки одне лиш констатування вміння поєднувати та співвідносити елементи та схеми твору поза їх чутності»⁵⁷.

Справжній інтонаційний аналіз передбачає, перед усім, слухове дослідження виразності музичної мови в її художній цілісності, що співвідноситься з вивченням комплексу музично-мовних закономірностей, що фіксовані нотним записом-схемою.⁵⁸

Інтонація (від лат. *intonare* – вимовляти) – специфічний засіб художнього спілкування, вираження й передачі емоційно насиченої думки за допомогою просторово-часового руху в його звуковій (людський голос та

⁵⁶ Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. – М.: Наука, 2003. – 378 с.

⁵⁷ Асаф'єв Б.В. «Чародейка». Опера П.И. Чайковского: опыт раскрытия интонационного содержания // Его же. избр. труды: В 5-ти тт. – М., 1954. – Т.2.

⁵⁸ Михайлов М. О некоторых психологических механизмах музыкального мышления. – В кн.: Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты. – Л.: Музыка, 1981. – С. 117-147.

голоси музичних інструментів) та зоровій (жест, міміка, пантоміміка) формі⁵⁹.

Інтонаційний слух музиканта відрізняється від аналітичного слухання музики саме тим, що на перший план слухового сприйняття виходять сонорні якості звучання (В. Медушевський, Д. Кирнарська, С. Майкапар). Також і А. Ямпольський висунув поняття "тон звучання", яке пов'язано з художніми особливостями твору, що виконується. Якби слух та звучання не мали відповідної спрямованості, практично було б неможливо визначити скрипаля по характеру звуку, що властивий саме йому. Достатньо нагадати яскраво виражений звуковий стиль гри Д. Ойстраха, Ф. Крейсера, Я. Хейфеца та інших видатних виконавців.

Рефлексія музиканта-інструменталіста, яка подібна самій діяльності виконання музики як "мистецтва смислу, що інтонується" (Б. Асаф'єв), є достатньо складним та неоднозначним явищем. Важливий, перед усім, постійний зв'язок емоційно-образної сторони виконавства з інтонаційним мисленням музиканта. Останнє, на думку М. Берляничка, володіє багаторівневою структурою, оскільки у ньому взаємодіють процеси, що властиві трьом різним видам музичної діяльності – створенню, виконанню та сприйняттю музики. Відповідно, рефлексію музиканта можна визначити як широке та поглиблене дослідження внутрішніх механізмів практики інтонування у всій складності та протирічливості, як суб'єктивне осмислення двоєдиного матеріально-духовного світу музичного виконавства. Іншими словами, інтонаційне мислення музиканта є система з різносторонньою орієнтованою та структурно організованою рефлексією основних компонентів культури музичної діяльності⁶⁰.

Внутрішній діалог є необхідним чинником рефлексивної діяльності вчителя. Внутрішньо-діалоговий характер рефлексії, близький до критичного

⁵⁹Естетика: словарь. – под общ. ред. Беляева А.А. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

⁶⁰Берляничик М. О рефлексии предпосылок исполнительского интонирования // Искусство и личность. В 2 кн. Кн.1. Проблемы художественного образования и музыкального исполнительства / М. Берляничик. – М., 2009. – С. 301-304.

мислення, розкриває її значення як "інтеорізованої дискусії", як своєрідної форми самоспілкування, основою якої виступає творче мислення, здатність особи до уявного роздвоєння власного "Я", і перетворення його начебто на двох співрозмовників.

5. МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ФОРМУВАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ Ї КУЛЬТУРИ

На думку Е. Гуренко, умовами художньої інтерпретації є: 1) об'єкт, 2) посередник-інтерпретатор і 3) продукт виконавської діяльності. Даним трьом умовам відповідають три фази процесу художньої інтерпретації: 1) сприйняття об'єкта, 2) його осмислення інтерпретатором (розуміння) та 3) створення витвір мистецтва «другого порядку» (тлумачення)⁶¹.

На початковому етапі практичної роботи з формування інтерпретаційної культури у майбутніх вчителів музики студенти мали засвоїти, що активність інтерпретатора спрямована не на самовираження (таке право має лише автор), а на власне індивідуальне розуміння авторського задуму твору, де під дією нової творчої особистості зміст композиторського опусу безповоротно підлягає зміні. Крім того вони повинні були зрозуміти, що музичне виконавство має два полюси: інвенцію та імітацію (рис. 2), а інтерпретація їх поєднує, хоча і не в рівній пропорції, при цьому зростає значимість або виконавської компоненти, або авторського задуму.

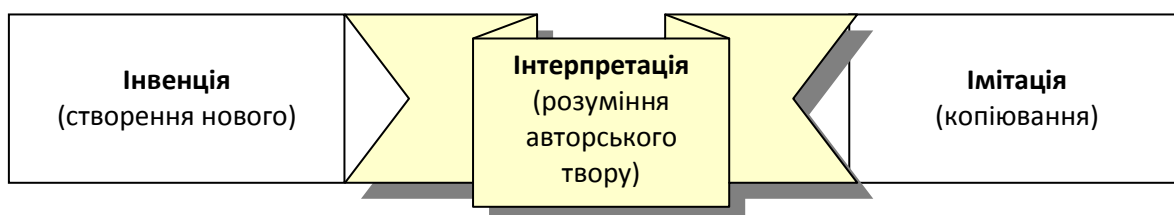


Рис. 2. Полюси інтерпретації (складено автором)

Отже, під інтерпретацією студенти мають розуміти процес особистісного діалогу виконавця, що здійснюється звучанням, який розрахований на слухача та поєднує відтворення і оновлення композиторського твору.

⁶¹Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск: Наука, 1982. – 256 с.

Особливою формою інтерпретації вважається виконавська редакція. Це канонізована, «задокументована інтерпретація», що належить видатному виконавцю. В нотному тексті композиторський опус отримує виконавські уточнення, які корегують звучання та стосуються динаміки, фразування, штрихів, аплікатури, дихання, темпу і агогіки, розшифрування мелізмів тощо⁶². Виконавська редакція описується однією особою, а актуалізуватись може іншими виконавцями.

Розпочнемо з методики «Вивчення структури змісту інтерпретаційної культури». Вона включала елементи структури та їх пояснення.

1. Музичний звук або тон. Саме для виконавця, в першу чергу, важливим є знаходження адекватної звукової форми композиторського задуму. Наявність власного звукового «іміджу» часто ускладнює задачу, що стоїть перед виконавцем. Адже йому необхідно знайти оптимальний для кожного твору «характер» звуку: багатий чи глибокий, оксамитовий чи легкий тощо. Намагаючись отримати максимально адекватне звучання студент має корегувати забарвлення свого голосу.

2. Зміна тональності. Вона потрібна для отримання виконавської виразності. Так, багато романсів і пісень різних композиторів можна спокійно переносити в тональність, яка є зручною для виконання.

3. Фактура. Її відчуття потрібне для професійної чутливості виконавця. Від того як чує голоси виконавець залежить дуже багато.

4. Інтонація. Вона дозволяє виконавцю ставити свій власний акцент (образно-смысловий) у творі, при цьому використовувати жанрові особливості твору, його стильові джерела, задіяти естетичні вподобання та власну драматургію. Отже, у виконавця є багатий вибір смислових відтінків інтонації.

⁶²Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск: Наука, 1982. – 256 с.

5. Художній образ. Виконавець має передати його конкретно, при цьому поєднати в ньому голосову і просторову координати, створити хронотоп твору.

6. Музичний темп. Він має бути оптимальним, так як від нього залежать і його короткотермінові зміни.

7. Музична драматургія. Виконавець повинен вибудовувати і поєднати музичні образи в одну цілісність, при цьому дотримуючись балансу внутрішньої статичності та динаміки.

8. Тема. Вона визначає те, чому присвячено твір, а ідея визначає як саме буде вирішуватись тема, які вона має смислові акценти. Студенти самостійно вибирали твір та його аналізували.

9. Авторська присутність. Мова йде про відображення в музиці особистості композитора, що естетично організовує художню цілісність. До атрибутів авторської присутності відносять: думки і почуття автора, його точку зору, індивідуальну картину світу, пріоритети тощо. Розібратись в цьому студентам допомагала структура особистості, яка розроблена психологами та поєднує в собі такі аспекти та характеристики:

- біологічні – темперамент, вік, стать;
- психологічні – емоції, почуття, сприйняття, волю, спосіб мислення тощо;
- світогляд – бажання, інтереси, ідеали, переконання, прагнення.

10. Виконавська програмність. У виконавській програмі творів, яка має носити індивідуально-суб'єктивний характер, вона має поєднувати ще й такий елемент як візуальні уявлення.

11. Візуальний компонент. Даний компонент інтерпретації змісту музичного твору здатний підсилювати або послаблювати художнє враження від його виконання. Адже він включає зовнішній вигляд виконавця, його поведінку на сцені, взаємовідносини з музичним інструментом та іншими виконавцями.

12. Концертна програма. Вона може бути тематичною чи калейдоскопічною. Перша присвячується, як правило, одному композитору (авторський, ювілейний, меморіальний концерти), що дозволяє розкрити стиль композитора, його «творчий портрет». Втім тематичний характер може носити і програма концерту, що присвячена одній епосі, або одній художній темі. Ще більші можливості криються в циклах концертів, але тут потрібно враховувати послідовність виконання творів. В гарно складеній програмі твори утворюють цикл більш високого порядку, який має нові художні смисли. При цьому виникають нові інтертекстуальні зв'язки, твориться новий контекст, що значно розширює смислове поле музики.

Калейдоскопічна, або сюїтна програма, в якій концертні номери виступають кожний сам по собі. Втім така програма дозволяє пристойно виявити як композиторські, так і виконавські пласти музичного змісту.

Для розвитку навички інтерпретації, на нашу думку, підходить методика «Ескізне вивчення твору», яка не передбачає публічного виступу, проте дозволяє знайомитись з різними композиторами та складними творами, так як процес навчання закінчується без доведення до високого ступеня завершеності оволодіння музичним матеріалом. Останнім етапом цієї роботи стає етап, на якому студент охоплює в загальному і цілому образно-поетичний задум твору, отримує художньо достовірне, не викривлене уявлення про нього і як виконавець виявляється в стані донести до слухача цей задум.

До переваг цієї методики можна віднести:

1. Скорочуються строки розучування твору.
2. Збільшується кількість творів, що вивчаються.
3. Розширюється музичний кругозір за рахунок різноманітності творів.
4. Постійне збагачення новими знаннями, вміннями та навичками.

Ми поділяємо думку доктора педагогічних наук Г. Ципіна⁶³, що заняття, які будуються за принципами створення виконавських ескізів, можна віднести до найбільш результативних засобів не тільки загально-музичного розвитку, а й способів формування інтерпретаційної культури.

Отже, ми вважаємо, що ескізна форма роботи має право бути широко представлена у навчальному процесі. Тому висвітлимо основи нашої методики *«Ескізне засвоєння вокального матеріалу»*.

1. Репертуар. У розробленій нами методиці він має бути максимально різноманітним, стилістично багатим і багатоплановим, так як є основною базою даної методики. В репертуарі має бути представлено значно ширше коло композиторських імен та творів, ніж те, яке використовується педагогом для заліково-екзаменаційних програм. Тут важливо, щоб твори подобались студенту, викликали у нього інтерес та живий емоційний відклик. Тому бажано йти назустріч побажанням студента під час складання програмного переліку п'єс для ознайомлення. Насамкінець, репертуарна політика має бути більш сміливою і гнучкою.

2. Обов'язки педагога. Вони помітно змінюються під час ескізного вивчення творів. Перш за все, зменшується кількість занять, на яких студент здає ескізно вивчені твори. Оцінюються вони теж за іншими критеріями. В подальших положеннях методики завдання педагога будуть конкретизовані.

3. Основні проблеми методики. Особливо ті, що пов'язані з інтерпретаційною культурою, вони повинні вирішуватись самими студентами. Задача педагога при цьому – намітити кінцеву художню мету роботи, дати їй загальний напрям, підказати раціональні прийоми і способи вираження музики.

4. Прийоми і способи виконання творів. В даній методиці вони теж мають свої особливості та певну трансформацію. Акцент на заняттях зміщується на цілісне втілення звукового образу, на загальне виконавське

⁶³Цыпин Г.М. Музыкальное исполнительство. Исполнитель и техника: учебник / Г.М. Цыпин. 2-е изд., исправ. и доп. Москва: Изд-во Юрайт, 2020. 193 с.

охоплення музичної форми, на спробу виконати твір емоційно, без остраху зробити помилку, допустити технічну помарку.

Ще однією методикою формування інтерпретаційної культури майбутніх учителів музики стала методика *«Розвиток музичного мислення у студентів»*. Ми вважаємо, що для того, щоб гарно виконати твір, спочатку необхідно добре уявити собі, в усіх деталях, його майбутнє звучання, тобто мати перед внутрішнім зором щось у якості ідеального зразка. Наведемо спеціальні прийоми названої методики, що полегшують внутрішньослухову роботу студента.

1. Виконання п'єс навчальної програми в повільному темпі з наміром на «розвідку слухом», тобто уявляти наступне розгортання музики.

2. Виконання музичного твору способом пунктиру – одну фразу реальним голосом, а наступну про себе (подумки), при цьому потрібно зберігати відчуття неперервності, злитності руху звукового потоку.

3. Прослуховування творів у чужому виконанні – при одночасному причитуванні відповідних нотних текстів.

4. Засвоєння музичного матеріалу, проникнення у нього, його виразну суть виключно через відтворення нотного тексту в думках за принципом: «бачу – чую».

До розумових дій відноситься виконавський внутрішньослуховий образ, так як він є новоутворенням, а не проста копія деякого звукового явища (твору), лише за таких умов цей образ може стати яскравим, повнокровним, емоційно багатим і змістовним. Діалектика даного механізму така: вона є необхідною передумовою справжнього творчого музично-виконавського процесу, одним із обов'язкових його компонентів. Слухові уявлення можуть розвиватись, збагачуватись, перетворюватись та підніматись на більш високий рівень.

ВИСНОВКИ

Мистецтво інтерпретації набуло інтенсивного розвитку в той час, коли композиторська творчість і виконавство стали набувати все більшу самостійність, а виконавець – можливість інтерпретувати твори інших авторів. Музичне виконавство має два полюси: інтенцію та імітацію, а інтерпретація їх поєднує, хоча і не в рівній пропорції, при цьому зростає значимість або виконавської компоненти, або авторського задуму.

Інтерпретаційна культура майбутнього вчителя музики – це цілісне інтегративне утворення, яке виражається в розумінні та тлумаченні педагогічної дійсності у всій сукупності її процесів, подій, структур, міжособистісних відносин, що засноване на комплексі знань, умінь і навичок, а також на творчому досвіді, спрямованому на виявлення сенсу музично-педагогічних текстів. В результаті виконавської редакції виконавський пласт ускладнюється: вихідний композиторський пласт збагачується редакцією і на стадії виконавства перетворюється в «двічі інтерпретацію».

У свідомості студента мають бути запрограмовані всі без винятку складові, з яких складається реальний звуковий процес: що має бути виконано і як само. Існує закономірність – чим зрозуміліший та чіткіший слуховий прообраз, то тим буде якісніше виконання твору. Слухові уявлення ведуть до якісного покращення безпосередньо інтерпретаційних результатів і до подальшого удосконалення художньої складової виконавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б.В. «Чародейка». Опера П.И. Чайковского: опыт раскрытия интонационного содержания // Его же. избр. труды: В 5-ти тт. – М., 1954. – Т.2.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. М.: Музыка (Ленингр. отд.), 1971.
3. Баренбойм Л.А. Фортепианная педагогика. – М.: Классика XXI, 2007. – 192 с.
4. Берляничик М. О рефлексии предпосылок исполнительского интонирования // Искусство и личность. В 2 кн. Кн.1. Проблемы художественного образования и музыкального исполнительства / М. Берляничик. – М., 2009. – С. 301-304.
5. Берляничик М. Способность художественной интерпретации – необходимый критерий приобщенности к искусству и фактор духовно-эстетического развития личности // Искусство и личность. В 2 кн. Кн.1. Проблемы художественного образования и музыкального исполнительства / М. Берляничик. – М., 2009. – С. 110-112.
6. Берляничик М.М. О развитии культуры мелодического интонирования в процессе воспитания скрипача: вопросы методологии и теории // Вопросы смычкового искусства / Тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1980. – С. 46-79.
7. Бойчук Ю.Д. Культурологічний і аксіологічний підходи до формування еколого-валеологічної культури студентів педагогічних навчальних закладів / Ю. Д. Бойчук // Вісник НТУУ "КПІ". – 2009. – № 3. – (Серія "Філософія. Психологія. Педагогіка"). – С. 121–125.
8. Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Бонфельд. СПб.: Композитор, 2006. – 628 с.
9. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – Л.: Музыка, 1966. – 316 с.
10. Гоулман Д., Бояціс Р., Маккі А. Емоційний інтелект лідера / пер. з англ. В. Глінка. – К. : Наш формат, 2019. – 288 с.
11. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск: Наука, 1982. – 256 с.
12. Дорфман Л.Я. Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования / Л.Я. Дорфман. — М. : Смысл, 1997. — 424 с.
13. Дыс Л. Музыкальное мышление как объект исследования // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Сб. статей / Сост. Л.И. Дыс. Киев: Муз. Украина, 1989. - С.35-47.
14. Закс Л. Музыка в контексте духовной культуры // Критика и музыкознание. – М.: Музыка, 1987. – Вып. 3. – С. 46-68.

15. Кабрин В.И. Ментальная структура и динамика коммуникативного мира личности: методология, методы, эмпирические исследования. Учебно-метод. Пособ. / В.И. Кабрин. – Томск, 2002. – 118 с.
16. Касілов І.А. Семіотичний підхід до інструментально-виконавської діяльності вчителя музичного мистецтва / І. А. Касілов // Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Сер. : Педагогічні науки. - 2017. - Вип. 155. - С. 130-134.
17. Козлов Н.И. Особенности развития музыкального мышления как проблема подготовки будущих учителей музыки. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rae.ru/monographs/204-6356> (дата звернення: 17.09.2020).
18. Корноухов М. Д. Интерпретация музыкального произведения - от теории к практике // Музыкальное искусство и образование. 2016. №3 (15). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-muzykalnogo-proizvedeniya-ot-teorii-k-praktike> (дата обращения: 06.10.2020).
19. Кулікова В.М. Художнє мислення музиканта. Традиції та інновації. Навч.-метод. Посібник. – К.: Купріянова, 2007. – 132 с.
20. Линенко А.Ф. Герменевтический подход у педагогіці і його принципи / А.Ф. Линенко // Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. – 2018. – № 6. – С. 55-59.
21. Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1999 (1-е изд. СПб., 1996).
22. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки [Текст, ноты] / В. В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
23. Михайлов М. О некоторых психологических механизмах музыкального мышления. – В кн.: Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты. – Л.: Музыка, 1981. – С. 117-147.
24. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. Учебное пособие. Киев: Клякса. – 2012, – 272с.
25. Неменский Б.М. Дидактика глазами художника / Б.М. Неменский // Педагогика. – 1998. – №3. – С.19-25.
26. Овчаренко Н. Семіотичний підхід у професійній підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності / Н. Овчаренко // Педагогіка вищої та середньої школи. - 2014. - Вип. 41. - С. 246-250.
27. Петрушин В.И. Психология и педагогика художественного творчества / В.И. Петрушин. – 3-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2018. – 441 с.
28. Прасолов Е.Н. Художественно-творческое развитие музыканта-исполнителя: проблема преемственности / Е.Н. Прасолов. – Тольятти: Композитор, 2009. – 236 с.

29. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко и др.; под ред. Г.М. Цыпина. М., 2003. 368 с.
30. Ревенко І.В. Художнє мислення як основа художньо-пізнавальної діяльності майбутнього вчителя / І. В. Ревенко // Педагогіка та психологія. - 2011. – Вип. 40(3). – С. 24-30.
31. Рузавин Г.И. Методология научного исследования: Учеб. пособие. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 1999. 317 с.
32. Смирнова Е. Интерпретация музыкального произведения: проблема самоконтроля // Актуальные вопросы музыкальной педагогики. Вып. 1., М.: Прогресс, 2007. – С. 91-98.
33. Смирнова Е. Исполнительская интерпретация музыкального произведения (к проблеме самоконтроля) // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А, Гуманитарные науки: научно-теоретический журнал. – 2008. – № 1. – С. 125-128.
34. Сохор А.Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия / А.Н. Сохор // Проблемы музыкального мышления / сост. М. Арановский. - Москва, 1974. – С. 58-73.
35. Сраджев В.П. Психологические характеристики структуры музыкального мышления // Научный результат. Педагогика и психология образования. Т. 5. №4: С. 87-97.
36. Старчеус М.С. Слух музыканта. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 2003. – 640 с.
37. Тарасенко Г.С. Взаємозв'язок естетичної та екологічної підготовки вчителя в системі професійної освіти: монографія / Г.С. Тарасенко. – Черкаси: «Вертикаль», 2006. – 308 с.
38. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.: Наука, 2003. – 378 с.
39. Тушева В.В. Культурологічний підхід як теоретико-методологічна основа стратегії формування науково-дослідницької культури майбутніх вчителів музики / В. В. Тушева // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Педагогічні науки. - 2016. - Вип. 4. - С. 155-161.
40. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. – 5-е изд. – М.: Политиздат, 1986. – 590 с.
41. Філософський енциклопедичний словник / за ред. В. І. Шинкарука. – довідкове вид., – Київ Голов. ред. «Абрис», 2002. – 742 с.
42. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учеб. Пособие. – СПб.: Издательство "Лань", 2014. – 320 с.
43. Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. Учеб. пособие. – СПб.: Композитор, 2008. – 368 с.
44. Цыпин Г.М. Музыкальное исполнительство. Исполнитель и техника: учебник / Г.М. Цыпин. 2-е изд., исправ. и доп. Москва: Изд-во Юрайт, 2020. 193 с.

45. Щолокова О.П. Теоретико-методичні засади культурологічної освіченості педагога-музиканта // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: матер. міжнарод. наук.-практ. конф., 16-17 жовтня 2014 р. / МОН України, Київ. ун-т ім. Б.Грінченка. – К.: Київ. ун-т ім. Б.Грінченка, 2014. – С. 96-104.

46. Эстетика: словарь. – под общ. ред. Беляева А.А. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

47. Gardner, Howard (1983), *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, Basic Books, ISBN 978-0133306149

48. Riemann H. *Musikalische Logik*. Leipzig: Verlag von C. F. Kahnt, 1873. 69 S.