

СМИСЛОВЕ ІНТОНУВАННЯ ЯК УНІВЕРСАЛЬНИЙ СИСТЕМНИЙ МЕХАНІЗМ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ТЕХНОЛОГІЧНОГО МИСЛЕННЯ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

Душний А. І, Засць В. М., Засць О. П.

ВСТУП

Основні етапи багатомісячної історії інструментальної музичної педагогіки характеризують ступені становлення й розвитку виконавського музикознавства, що детермінуються рівнями теоретичного осмислення двох чинників: самого виконавства – в його специфіці (всесвітня технологія, психотехніка, концептуально-інтерпретаторське та емоційно-художнє мислення) та в музичній педагогіці – в її методичних установках.

Усі вони висвітлені в численних працях як вітчизняних педагогів-методистів-науковців (праці: М. Давидова¹; О. Маркової²; І. Пяковського³; В. Самітова⁴; О. Самойленко⁵; ін.), так і закордонних (праці: Е. Ласло⁶; Дж. Ліян⁷; Л. Меєра⁸; І. Ксенакіса⁹; ін.).

¹ Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник. Київ : Музична Україна, 2004. 240 с.

² Маркова Е. Вопросы теории исполнительства: материалы к курсу теории исполнительства для магистров и аспирантов. Одесса : Астропринт, 2002. 128 с.

³ Пяковский И. Логика музыкального мышления. Киев : Музыкальная Украина, 1986, 180 с.

⁴ Самітов В. Теоретичні основи фахового мислення музиканта-виконавця як критерій професійної майстерності: монографія. Луцьк : ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2011. 272 с.

⁵ Самойленко О. Інформаційно-культурологічні аспекти проблеми пам'яті у музиці. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової*. Одеса, Друкарський дім, 2005. Вип. 6. С. 24–33.

⁶ Laszlo E. Aesthetics of live musical performance. *The British Journal of Aesthetics*. July 1967. Vol. 7, Issue 3, Pp. 261–273.

⁷ Liang J. Study on Aesthetic Characteristics of Musical Performance. *2018 4th International Conference on Economics, Management and Humanities Science (ECOMHS 2018)*: 387–390. Web. 14 Aug. 2019.

⁸ Meyer L. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago & London : The University of Chicago Press, 1989 (Pp. 17–20). <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000068918>

⁹ Xenakis I. Science and Music. An interview with Iannis Ksenakis, *The UNESCO Courier*, 4, 1986, Pp. 4–7.

Сучасна баянна педагогіка і фахова методика як відображення виконавської практики ХХ століття пройшла три етапи свого розвитку – *емпіричний, методичний і науково-практичний* (охарактеризовані у дослідженні В. Зайця¹⁰), заснований на впровадженні у виконавство і фахову методику науково-понятійної системи як чинника прискорення самостійності творчого мислення музиканта-виконавця. Оптимальний масив, наукової термінології, теоретично обґрунтованої сучасним виконавським музикознавством у понад 280 дисертаціях сконцентровано в енциклопедичному довіднику «Виконавське музикознавство»¹¹.

Головним завданням нашого дослідження є науково-теоретичне обґрунтування доцільності і практичної необхідності впровадження теорії виконавської майстерності М. Давидова в професійну діяльність з метою переведення існуючих принципів і підходів традиційної фахової музичної педагогіки з емпірико-методичного на якісно новий, науковий – методологічний, теоретичний рівень.

1. Мікроструктурне інтонування – ключ до розвитку емоційного мислення музиканта-виконавця

У контексті глобалізаційних тенденцій і викликів часу, що з гострою необхідністю потребують підвищення рівня фундаментальної професійної підготовки майбутніх фахівців шляхом застосування новаторських освітніх технологій, вивчення даних виконавсько-педагогічних універсалій, з метою виявлення, запозичення та подальшого впровадження в практику всього позитивного в продуктивних авторських школах є надзвичайно актуальним. Це й зумовило вибір теми даного розділу.

Спроби наблизити процес навчання за його характером до процесу більш інтелектуально-технологічного, ніж інтуїтивно-творчого, робилися ще з глибокої давнини і, мабуть, з перших згадок про школу як навчальний заклад. Не становить винятку і галузь музичної педагогіки. При ціннісних відмінностях застосовування методологій і технологій у навчанні всі педагоги й виконавці внесли в загальну виконавську педагогічну практику і теорію багато важливого.

На нашу думку, виявлення і впровадження в методологію викладання тільки окремих технологічних елементів досить корисне, але, інколи, не може принести бажаного кінцевого результату, оскільки

¹⁰ Zaiets V. Specific aspects of professional thinking of musician-performers. *Culture and arts in the educational process of the modernity : collective monograph* / A. I. Dushniy, V. G. Dutchak, Yu. Medvedyk, I. O. Stashevskaya, etc. Lviv-Torun : Liha-Pres, 2019. Pp. 121–142.

¹¹ Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник [упоряд. М. Давидов]. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 403 с.

більш цінним є їх розгляд як складових системної методології або виявлення основних принципів їх дії.

Комплексний розгляд педагогічної діяльності М. Давидова дає зрозуміння того, що йдеться не просто з успішною тенденцією, а з науково обгрунтованою практично-дієвою методологією навчання, яка, на жаль, поки що в достатній мірі не впроваджена в масову педагогічну практику і не осмислена в ній на належному теоретичному рівні, хоча й ефективно діє.

Проаналізувавши складові баянного мистецтва (виконавство, педагогіка, теоретичне обгрунтування тощо) окремо, а потім узагальнивши їх, М. Давидов, спираючись на розроблену в докторській дисертації концепцію мікро-макро-інтонування, створив оригінальну методику виховання висококласних музикантів, нині відомих у світі виконавського баянно-акордеонного мистецтва (зокрема, заслужених артистів України – П. Фенюка, Ю. Федорова, Є. Черказової, В. Жадько, І. Осипенка, І. Завадського, В. Самойленка, І. Єрґієва, багатьох лауреатів міжнародних конкурсів). Системоутворюючим чинником розробленої М. Давидовим наукової теорії виконавської майстерності є осмислене інтонування, а точніше осмислене вимовляння мікроструктур (за М. Давидовим «формули мікроструктурного інтонування»¹²).

Звертаючись до музикознавчо-методологічної літератури у музикознавстві зауважимо, що у даному контексті не так часто зустрічаємо вживання слів «інтонація» або «інтонування». Основні напрацювання у вивченні інтонаційної природи музики зроблено Б. Асаф'євим і Б. Яворським. Відтак, музична інтонація є незмінно важливим засобом для виконавця у втіленні інтерпретаторського задуму виконуваного музичного твору, але при цьому, на жаль, науковці не розглядають зовсім, або в недостатній мірі, осмислене інтонування як технологічний процес. Звідси постановку самої мети навчання – навчання інтонаційного мислення – не забезпечено реалізуючим технологічним комплексом засобів і прийомів, що, як наслідок, призводить до певної девальвації як самої ідеї інтонування, так і використовуваних способів.

Натомість, у теорії виконавської майстерності М. Давидова роль технологічних засобів виконують формули мікроструктурного інтонування. Тобто, «музика є процес безперервної модифікації напруженостей і співнапруженостей у великому й малому масштабі часу, цілком правомірно звести всі виконавські завдання до єдиного знаменника: до створення динаміки процесу смислового інтонування, до динаміки

¹² Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник. Київ : Музична Україна, 2004. 240 с.

в найширшому її значенні»¹³. Різновиди музичної творчості (композиторської та інтерпретаторської) мають своє визначення у спорідненості і специфічності в тому, що вона, органічно вписуючись в емоційно-логічний, драматургічний процес формується як художньо-образний розвиток музичного твору.

Вирішення художніх завдань на всіх етапах навчання потребує від музиканта-виконавця його постійно-спрямованої слухо-моторної уваги-зосередження на функціонуванні виконавських виражальних засобів (динаміки, агогіки, артикуляції, штрихів тощо).

Кожний новий твір містить своєрідне, присутнє лише йому співвідношення художньої дії технічних засобів. Ці завдання вимагають від виконавця оригінального синтезу виконавських засобів і прийомів їх втілення. М. Давидов зазначає: «... природне виявлення музично-образного мислення виконавця в слухо-моторних діях неможливе без удосконалення виконавського механізму в плані створення глибини звучання різноманітних компонентів фактури по горизонталі й вертикалі. Слухо-моторні відчуття та контроль початкових і залишкових звучань є своєрідним камертоном для настроювання масштабу використовуваної гучнісної динаміки в нюансуванні конкретної мелодичної структури»¹⁴.

Специфіка виконавського слуху музиканта-виконавця визначається у наступних функціях: інтонаційна чистота звуковимовлення і контроль за нею на рівні висотних уявлень, штрихів, їх лінійності, артикуляційних тонкощів звукового відтворення, гармонічна повнота в акордах та загально-слуховий контроль за нею. На наш погляд, специфіка виконавського слуху музиканта-виконавця базується саме на попередніх міркуваннях. Щодо динаміки процесу смислового інтонування слід указати на те, що експресія, темперамент, його інтерпретаторське мислення здійснює безпосередній зв'язок одухотвореності озвученого музичного твору зі сприйняттям і усвідомленням його слухачем.

Поняття «мікроструктурне інтонування» М. Давидов розуміє як осмисленість виконавського нюансування, тобто як відповідність логіки виконавських намірів і дій виконавця-інтерпретатора мікроструктурній логіці мелодичних ліній. Майстерність мікроструктурного інтонування є базовою основою виховання процесуального лінійного мислення музиканта-виконавця. Технологічні засоби вимовлення музичного змісту створюють передумови розвитку емоційного мислення музиканта-виконавця.

¹³ Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник. Київ : Музична Україна, 2004. 240 с. С. 45.

¹⁴ Там само.

На даному етапі, говорячи про навчання осмислено інтонувати на мікрорівні, може скластися враження що весь навчальний процес зводиться до звичайного, так би мовити, насичення (часто не одухотвореного) традиційного навчального процесу вимовлюваними формулами (наприклад: короткий односкладовий передікт з твердою атакою; короткий односкладовий передікт з модифікуючою атакою: від простої до більш твердої, а потім знову до пом'якшеної простої; короткий подвійний передікт із м'яких витриманих тривалостей; короткий подвійний передікт із м'якою атакою; розширений (в межах такту) одноступеневий передікт із м'якою атакою; розширений складний багатоступеневий передікт; розгорнутий ямб; амфібрахій, анапест тощо), що, звичайно, покращувало б його частково, але не в змозі по суті вплинути на цілісне осмислення музичного твору. Але, в міру того як змінюється формування мотиваційних спрямовувань щодо поставленої мети, повинна змінюватись і схема навчання, бо певна мета може бути досягнута тільки за допомогою визначених, адекватних їй засобів (від навчання вимові на рівні мікроструктур до його навчання на рівні макроструктур, де кінцевим результатом є навчання цілісного інтонаційного художньо-образного виконавського мовлення.

У даному разі об'єктивна необхідність усвідомлення формул мікроструктурного інтонування музичної матерії, продиктована закономірностями навчання як такого. Тому, всього, чого, навчається людина, вона набуває для того, щоб використовувати його в майбутній діяльності. Використання знань, навичок, умінь при конкретно-практичному застосуванні системи мікроструктурного формулювання залежить перш за все від того, наскільки рівнозначні ситуативні умови, в яких ці універсальні знання, навички, вміння передбачається використовувати.

Паралельно вимові мікро-макроструктурних утворень як м'язово-рухових навичок постає проблема розширення образно-емоційної сфери виконавця. У цьому напрямку необхідно відзначити науково-практичні спостереження В. Самітова¹⁵, який помічає два найбільш оптимальні шляхи: поглиблення інтонованого смислу музичного матеріалу і, в зв'язку з цим, вибір репертуару, наприклад, програми для середніх спеціальних музичних шкіл за фахом баян¹⁶. Саме ці фактори за його словами виховують почуттєве ставлення до сприйняття нових вражень, почуттів, емоцій. В. Самітов концентрує увагу на тому, що

¹⁵ Самітов В. Теоретичні основи фахового мислення музиканта-виконавця як критерій професійної майстерності : монографія. Луцьк : ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2011. 272 с.

¹⁶ Спеціальний інструмент баян : для серед. спец. муз. шкіл / В. М. Заєць, та ін. Вінниця : НОВА КНИГА, 2005. 132 с.

«одним з найважливіших аспектів у даному процесі виховання є момент пізнання в інтонуванні образно-звукових сполучень на протязі часового (від початкової стадії навчання – до періоду зрілої майстерності) спілкування з музично-виконавським мистецтвом»¹⁷.

При тому, автор закликає насамперед зрозуміти відтінки парадигм понять – *сміслові інтонування* та *інтонований смисл*. На його думку, «*інтонований смисл* – поняття (як спосіб музичного мовлення), що цілісно-процесуально відтворює мелодику, темпоритм, динаміку, агогіку в дії і цим виражає інтерпретаторське ставлення й безпосередні почуття виконавця до музичного змісту. Виконавське музичне мовлення як учня початкової мистецької освіти, так і виконавця-майстра мають односпрямований характер, тобто: проникнення в образно-емоційний зміст виконуваного музичного твору і сприйняття нових образно-емоційних вражень від цього проникнення»¹⁸. Відтак, є логічним, що *сміслові інтонування* «(інтонування окремо взятої ноти) – як поняття, з якого починається формування категорії *інтонований смисл* (інтонування окремої ноти в контексті художньої образності музичного мотиву, фрази тощо). Смисл виконавського інтонування мотивується потребою вираження почуттів, які вже існують у свідомості виконавця, – як набуті (практичний досвід) і, як теоретичні знання, що уявно програмуються на інтерпретацію і на концертне виконання музичного твору»¹⁹.

За М. Давидовим, формули мікроструктурного інтонування складають технологічну основу виконавського інтонування. Їх діяння активізує й розвиває логічне музичне мислення музиканта-виконавця разом із комплексним формуванням виконавської майстерності. «Якщо учень не опанує елементарними навичками смислового інтонування, то подальша перспектива стати майстром «інтонованого смислу» – сумнівна. Провід – *сміслові інтонування* і *мистецтво інтонованого смислу* (логічно-обумовлене) становить перспективу формування емоційно-логічного виконавського мислення музиканта»²⁰. Це загальнофілософське розуміння сутності призначення музично-виконавського мистецтва має неадекватне розуміння його процесуальності. І тому однією із складових специфічного музично-виконавського мислення є здатність словесно-логічної оцінки вражень, почуттів, відчуттів, емоцій від певних (навколишніх, внутрішніх) явищ.

¹⁷ Самітов В. Теоретичні основи фахового мислення музиканта-виконавця як критерій професійної майстерності : монографія. Луцьк : ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2011. 272 с. С. 102.

¹⁸ Там само. С. 103.

¹⁹ Там само. С. 103.

²⁰ Там само. С. 104.

М. Давидов пропонує важливу тезу: тандем слухо-моторних уявлень і м'зово-дотикових навичок постають першочерговим у втіленні інтонаційного осмислення музичного процесу як генеруючої ланки загального художньо-образного виконавського мислення. Тут може виникнути заперечення, що при цьому відділяється смислово-розумовий процес від технологічних дій. Але в даному випадку мислення музиканта-виконавця формується залежно й незалежно від кінцевих результатів інтерпретаційного пошуку природним чином у процесі реальної пізнавальної діяльності, живого конкретно-усвідомленого оперування формулами мікроструктурного інтонування в контексті конкретного музичного матеріалу. Адже, виконання музичного твору як процес усвідомлення вимагає досконалого володіння знаряддями всіх технологічних засобів музично-виконавської виразності.

2. Функціональна суть технологічного процесу вимовляння формул мікроструктурного (смислового) інтонування

На етапі опанування інтонаційних мікро-макропобудов генерується нове бачення технологічних дій щодо *механізмів* втілення практично-емоційних сутнісних дій мислення музиканта-виконавця. Назвемо їх:

1. Механізм *орієнтації* та оцінки власних почуттів, що формується в процесі спілкування й навчання. Вважаємо за необхідне зосередити увагу на даному механізмі й зазначити, що на відміну від розумових процесів, які на самоті відбуваються і полягають в зосередженні на особистісних (індивідуальних) внутрішніх умовах перебігу, умови спільного діяльного спілкування (виконавець – вчитель) утворюють ряд факторів, що спрямовують почуттєво-інтелектуальну діяльність, специфічну в орієнтуванні виконавця щодо інтерпретаційних пошуків.

Найбільш вагомим у цьому процесі є фактор зворотного зв'язку, розуміння якого в умовах спільної діяльності стимулює обмін інформацією між учасниками, відображаючи діяльне ставлення обох суб'єктів до певного предмета діяльності, а також до кожного з них окремо. При тому не завжди враховуються й диференціюються внутрішні мотиви кожного та їх зовнішні прояви, тотожність або невідповідність почуттєво-емоціонального мовно-логічному.

У своєму дослідженні І. Ляшенко розглядає зворотний зв'язок не тільки як комунікативну умову забезпечення спільної діяльності, а як теоретичне і методологічне підґрунтя у поясненні процесів спілкування, відповідно до яких найвищі психологічні процеси виникають в умовах міжособистісного спілкування і «лише потім починають виконуватися індивідом самостійно»²¹.

²¹ Ляшенко І. Музика в системі естетичного виховання. Київ : Вид-во тов-ва «Знання» УССР, 1975. 48 с. С. 32.

2. Механізм *художньої* цілеспрямованості виконуваних завдань.

3. Механізм прогнозування вимовляння мікро-макроутворень у процесі розгортання *драматургії* музичного твору.

4. Механізм *комбінування* масштабно-тематичних структур: мотивів, фраз, речень, періодів, – тобто, семантичних ритмоінтонаційних одиниць.

5. Механізм *конструювання* змістовної структури і авторської концепції музичного твору.

6. Механізм *саморегуляції*, що відповідає за досконале вимовляння власного бачення моделі виконуваного твору.

Дані механізми сприяють вирішенню подальших творчо-виконавських намірів. Відзначимо, що процес вимовляння інтонаційних мікро-макропобудов є одним із видів діяльності. А це означає, що йому притаманні певні специфічні характеристики-ознаки, властиві діяльності в загальному розумінні даного поняття. Виділимо її наступні типи: *активність, вмотивованість, цілеспрямованість, ситуативність, евристичність.*

Активність. Вимовляння формул мікроструктурного інтонування (сислове інтонування) – це завжди процес активний (навіть у період фізіологічно-рухового спокою), бо в ньому виявляється ставлення виконавця до змісту виконуваного твору (його елемента, уривка). Притому, це виявляється не тільки тоді, коли виконавець інтонує виконання музичного твору, але й у слухача, в період коли він слухає (так звана внутрішня активність). У даному разі мається на увазі не та її сторона, яка спрямована на пасивне мимовільне слухання, на розуміння самого вимовляння музичної матерії (рецепція – процес є по-своєму активний), а й активність реакції на те, що сприймається: паралельна оцінка змістовної сторони інтонованого вимовляння елементів мелодичної структури та вимовляння окремих інтонацій, часткове передбачення-планування виконавської ідеї (задуму) і т. п. Внутрішня *активність* можлива лише завдяки тому, що предмет спілкування (музична матерія) значить для даної особистості, а відповідно викликає і породжує в неї певні емоції, емоційне ставлення. Саме *активність* забезпечує ініціативну інтонаційно-вимовну поведінку музиканта-виконавця, що є необхідною умовою для досягнення поставленої мети, намічених цілей.

Вмотивованість. Осмислене інтонування від психофізіологічних спонукань завжди вмотивоване. В основі *вмотивованості* існує потреба у звершенні мотиваційних дій, які керуються *мотиваційними намірами*, що обумовлено генетичними психофізіологічними потребами виконавця.

В основі мотиваційних намірів лежить потреба у першочерговому донесенні до слухача образно-емоційного змісту-задуму виконуваного музичного твору і власного проникнення в його образно-емоційний зміст із метою сприймання нових алегорично-афективних вражень від цього проникнення як особистісних, так і слухачьких. З іншого

боку – це потреба у звершенні окремої інтонації, інтонаційної мікро-макропобудови. Сміслові інтонування мотивується потребою вираження почуттів, які вже закладені й набуті у свідомості виконавця.

Цілеспрямованість. Будучи вмотивованим, процес смислового інтонування завжди цілеспрямований, оскільки будь-яке вимовляння інтонаційних мікро-макропобудов має певну мету. Можна було б припустити, що їх безцільне вимовляння не має жодного відношення до виконавської інтерпретації музичного твору. І це частково вірно. Але, з іншого боку, виконавець у процесі заучування формул, що зводиться до такого поняття як вправи, оволодіває технологічним художньо-інтерпретаторським комплексним потенціалом, який у перспективі стає основою у формуванні виконавської майстерності.

Виконавець-інтерпретатор завжди хоче досягти своїми виконавськими діями певної мети: показати власне ставлення до виконуваного твору; власні інтелектуальні й технічні спроможності, як виконавця; донести його зміст, переконати слухача тощо. Подібні риси можна назвати комунікативно-інтерпретаторськими завданнями музиканта-виконавця. Їх розв'язанню і служить цілеспрямованість смислового інтонування, тобто підпорядкованість усіх його якостей (як діяльності та як продукту) виконанню поставлених завдань в процесі виконання музичного твору. Тому, смислове інтонування як процес дієвий може бути дійсно спрямовано-направленим лише тоді, коли йому властиві всі необхідні для цього якості, що інтегруються в самій цілеспрямованості.

За кожним із комунікативно-інтерпретаторських завдань, що виникають в окремих ситуаціях у процесі вивчення й виконання музичного твору, стоїть фронтальна мета смислового інтонування як діяльності. Вона полягає не просто в донесенні якоїсь інформації до слухача, а у впливі на нього самого на образно-емоційно-афектному рівні. У цьому полягає й визначальна суть смислового інтонування як засобу контактування між виконавцем і слухачем, що здійснюється завдяки вміло-професійній стратегії (реалізація творчих задумів) і тактиці (лінія, яку проводить виконавець у процесі виконання поставленої мети) інтерпретатора.

Навидить на думку висновок – музикант-виконавець зобов'язаний вміти досить добре володіти технологічним звуко-дефініційно-мовленнєвим комплексом, вміти адекватно до ситуації тактико-стратегічно варіювати в процесі виконання музичної матерії в ім'я досягнення накресленої мети – інтерпретації музичного твору як виконання комунікативно-творчого інтелектуально-технічно непростого завдання.

Ситуативність смислового інтонування як діяльність проявляється в співвідношенні мікроінтонаційних побудов з макрозагальними компонентами в процесі виконання музичного твору, а також у їх взаємоспіввідношенні. Маємо на увазі здатність мікроінтонації

вміщуватись у загальну інтонаційну систему вземоспіввідношень, розвивати й рухати її в бажаному напрямку.

Евристичність. Мабуть, у кожній діяльності завчені, автоматизовані дії час від часу, повторюються по мірі своєї необхідності в залежності від ситуації, яка теж повторюється та репродукується. Людина, природно, в подібній ситуації спирається на відомі для неї алгоритми. Але, будь-яка діяльність (зокрема, виконавсько-творча) не може бути повністю алгоритмізована. Адже, з виконавської практики відомо, що кожного разу, в залежності від різноманітних обставин, пов'язаних як із внутрішнім станом виконавця (настрій, самопочуття, наміри тощо), так і зовнішніми чинниками (акустика, реакція слухача(-ів) тощо), породжується, комбінується нова мікро-макроінтонаційна побудова відповідної ситуації та її вирішення. Така непередбачуваність інтонаційно-сміслових намірів та їх реалізація і є *евристичність* індивідуального виконавського процесу.

Якісні характеристики формул смислового вимовляння мікро-структурних побудов як діяльності забезпечують умови для створення кінцевого продукту (а саме – наповнення художньо-образним інтерпретаційним змістом музичного твору), якому також притаманні певні якості. До таких якісних характеристик належать: *структурність, логічність, цілеспрямованість, інформативність, виразність, продуктивність, автоматизованість, гнучкість та динамічність.*

Структурність. Це якість, яка виявляється в тому, що формули як логічні побудови і як одиниці вимовляння перш за все мають свою власну структуру, яка притаманна будь-якому їх рівню (чи то поодиноких фраз та їх сполучень, чи цілісної форми твору).

Пізнання структури всіх рівнів і визначення на цій основі інтонаційних мовленнєвих задумів має для навчання інтонаційного мовлення першочергове значення, оскільки кожний із їх рівнів надає виконавцю низку труднощів – технологічних, розумових. Це обумовлює певну кількість помилок у логічному інтонаційному промовлянні міжфразових з'єднань, що може призвести до неорганічності побудови розуміння загальної моделі музичного твору. Тому наступною, не менш важливою якістю є *логічність* як критерій сприйняття якісних характеристик.

Щодо *логіки* смислового інтонування, мається на увазі така якість, яка забезпечується певною організованою послідовністю викладення мікро-макроінтонаційних побудов на всіх рівнях їх усвідомлення, пов'язаних поміж собою як внутрішньо, так і в цілісному контексті зовнішніх образно-змістовних взаємостосунків.

Логічність мікро-макроінтонаційних побудов служить цілі донесення драматургії художнього змісту інтерпретованого виконавцем

музичного твору до слухача. Саме тому вона *невід'ємно пов'язана з цілеспрямованістю*.

Цілеспрямованість вимагає неабиякої професійної майстерності виконавця. Виконавець повинен на мікро-макрорівні єдності цих побудов утворювати *модель* виконуваного музичного твору й передбачати його цілісну драматургію.

Інформативність. Зважаючи на загальновизнане, нібито просте, на перший погляд, розуміння такого широковживаного й широко-масштабного поняття як *інформативність*, вважаємо за необхідне визнати за найбільш об'єктивне, особливо, в нашій площині уваги трактування І. Ляшенка: «З самого початку раз і назавжди запам'ятемо головне: інформація є характеристикою не повідомлення, а співвідношення між повідомленням і його споживачем»²². Згідно з цим судженням визначається факт того, що без наявності слухача, хоч би й уявного, говорити про інформацію так само не рентабельно, як і без наявності самої інформації-повідомлення. У даній ситуації інформативність утворює сполуку з такими поняттями, як користь, ефективність, цінність, враження тощо. Це обумовлює те, що інформація, закладена в інтонаційно-смысловій інтонованості музичної матерії, має неоднаковий ступінь інформативності, в залежності від індивідуальних особливостей як слухача, так і виконавця, де цінністю виступає міра впливовості на слухача.

Звідси стає зрозумілим, що смислове інтонування виступає в ролі засобу спілкування між виконавцем і слухачем, володіючи *інформативністю* разом із усіма продуктивними якостями в процесі акту донесення образно-емоційного змісту виконуваного твору до слухача.

Виразність. Це якість осмисленого інтонування, яка слугує його дієвості. Як приклад, виразність проявляється в таких параметрах: логічний наголос, інтонаційне оформлення, емоційна окраска тощо.

Продуктивність. На дану якість, на нашу думку, слід звернути особливу увагу. Процес вимови мікро-макроструктури як першооснови інтерпретаційного задуму і його втілення в процесі виконання музичного твору безсумнівно формує новий якісно-рефлексивний продукт. Дана якість проявляється в наступних психолого-фізіологічних механізмах: репродукція, трансформація, комбінування. Вказані внутрішні механізми теорії мікро-макроінтонування науково обґрунтованої М. Давидовим працюють наступним чином.

²² Ляшенко І. Музика в системі естетичного виховання. Київ : Вид-во тов-ва «Знання» УССР, 1975. 48 с. С. 28.

Механізм репродукції працює на основі пам'яті (у процесі смислового інтонування виконавець репродукує формули мікро-структурного інтонування). Але, більш цінними в даному розумінні є механізми комбінування і трансформації. У процесі комбінування в ролі одиниць виступають готові репродуковані заготовки, блоки. Відзначимо, що комбінування може здійснюватися як у межах окремих фраз, мотивів, так і в рамках цілісного музичного твору. Щільно взаємопов'язаний із комбінуванням механізм трансформації. У результаті його дії, виконавець інтонаційно видозмінює фразу або її частину, як виконувану, так і, можливо, ту, що буквально щойно з'явилася в його свідомості. Дані механізми роблять процес вимовлення формул мікроінтонування *продуктивним*, «живим», творчим.

Умовна *автоматизованість*, а також *гнучкість* і *динамічність* є такими якостями, які забезпечують здатність перенесення навичок і їх функціонування в межах нового музичного матеріалу та економію часу в оволодінні ним. Вони формуються в процесі всього періоду навчання після набуття інших якостей.

Слід визнати, що перенесення мікроінтонаційних процесів на інтонаційно-інформаційні побудови, блоки дозволяє виконавцеві мати справу з абсолютно іншими об'єктами управління. Принципово іншими стають швидкість процесів, можливості просторового скріплення (зв'язування) їх (мікромакропобудов) одного з одним. Процес інтонування стає більш інтелектуально зрозумілим і контрольованим. У їх управлінні значно підвищується інтелектуальна, творча сторона. Тому, кожен мікро-макроелемент не просто «гвинтик» цілого, а важливий інтегрований елемент цілісного інтелектуально-художнього витвору. Мета полягає в тому, аби зробити творчі рефлексії виконавця практично миттєвими, а інтелектуально-творчо-стратегічне мислення безперервним інтерактивним реалізуючим процесом реструктуризації музичної матерії.

Всі якості як функціональна суть технологічного процесу вимовлення формул мікроструктурного (смислового) інтонування шляхом їх інтеграції обумовлюють емоційний вплив на слухача і складають операційний професіональний комплекс.

Якщо розглянути формуло-вимовлення з точки зору функціональності, мікроструктурного інтонування, то можна відзначити: при навчанні вимові музичної матерії під передачею знань (вмінь) потрібно розуміти, що формули мікроструктурного інтонування (ікт, передікт, короткий односкладновий передікт із твердою атакою; короткий односкладновий передікт з модифікуючою атакою: від простої до більш твердої, а потім знову до пом'якшеної простої; короткий подвійний передікт з м'яких витриманих тривалостей; короткий подвійний передікт із м'якою атакою; розширений (в межах такту) одноступеневий передікт з м'якою атакою; розширений складний багатоступеневий

передікт; розгорнутий ямб; амфібрахій тощо), які використовуються в процесі формування ігрових навичок, виступають у ролі дійових правил-настанов. Вони характеризуються такими важливими для педагогічного процесу якостями, як функціональна спрямованість, оперативність, узагальненість, позитивність формулювання, артистична активність тощо.

Зауважимо, що використання вище зазначених правил-настанов (формул мікроструктурного інтонування) в навчальному процесі виправдане ще й тим, що вони підсвідомо впливають на свідомість виконавських дій, у тому числі мають процесуально-часову природу дієвості й формуються в процесі всієї творчо-виконавської життєдіяльності. Хибною була би думка про використання й ефективність даних правил-настанов лише в процесі самого дискурсу (урока); мається на увазі безпосереднє їх усвідомлення в реальному часі, ігноруючи такі механізми їх фактичної дієвості, як логіка, аналогія, діалог, інтуїція, мимовільне запам'ятовування.

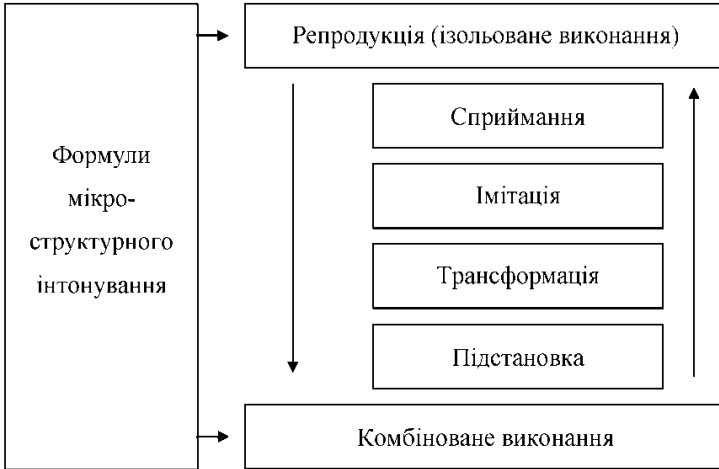
Звідси можна зробити висновок: використання формул мікроструктурного інтонування у практиці музичної педагогіки дієво-ефективне і як правило діє на усвідомленому і процесуальному підрівнях, що слугує різнонаправленому розвитку мислення музиканта-виконавця. Усвідомленість оперування формулами мікроструктурного інтонування в процесі навчання – це, перш за все, взаємодія механізмів дискурсивності, аналогії, інтуїції, мимовільного запам'ятовування.

Відтак, слід відзначити, необхідне місце та вибір формул мікроструктурного інтонування в процесі навчання вимовній грі визначається спеціально для кожної інтонаційної одиниці. Тут враховуються, перш за все, формальна сторона вимовного зразка, його функціональні особливості, співвідношення із сусідніми мікро-макроелементами в контексті виконуваного задуму.

Схематично вплив формул мікроструктурних одиниць у процесі виховання музиканта-виконавця виглядає наступним чином (схема 1).

Вважаємо за необхідне зазначити, мікроструктурне моделювання музичного твору та його елементів передбачає, створення модельної системи засобів виразності. За М. Амосовим: «Модель – система зі своєю структурою і функцією, що відображає структуру і функцію системи-оригіналу. Модель є полегшенням оригіналу і зазвичай, тим або іншим його тлумаченням. Елементи системи складаються з атомів, а по зв'язках циркулює енергія. Проте таке полегшене розуміння притаманне тільки до простих систем – камінь, машина, навіть сонячна система. А ось, якщо це складні й живі системи – відповідь не однозначна – «так чи ні». Так, елементи з атомів, так, у системі циркулює енергія. Але не тільки тепло або електрони. Циркулюють ще сигнали від частин системи, що управляють, регулюючи фізику й

Стадії процесуально-дієвого впливу формул мікроструктурного інтонування в процесі формування інтонаційного мислення музиканта виконавця



хімію – простіших її робочих частин. Цими сигналами є особливі організовані порції енергії або речовини, а частини системи, що управляють, є складними структурами, в яких закладені всі відомості про систему – її модель»²³. Наприклад, коли виготовляють модель літака, то дана модель в цілому не може бути використана за прямим призначенням. Звісно, на ній не можна літати, але всі функції (задуми, перспективи) літака вона демонструє.

Згідно з викладеним матеріалом ми вважаємо, що процес оволодіння вимовлянням музично-інтонаційних побудов є перспективною моделлю вивчення музиканта-виконавця в навчальному процесі. Тут осмислене інтонування розглядається не як методичний принцип, нехай навіть і провідний, а як принцип *методологічний*, який визначає, з одного боку, методичні способи навчання, а з другого – вибір загальнонаукових методів пізнання, вихідних для побудови процесів усвідомлення навчання взагалі.

²³ Амосов Н. Книга о счастье и несчастьях. URL: http://ukrainiancomputing.info/AMOSOV/fortune-1-4_r.html

Щоб не виникало враження схематичності від поняття «формули інтонування», зазначимо, практичне опанування виконавської технології мікро-макроінтонування відбувається під знаком «продовжити себе в інструменті», що передбачає дві органічно взаємопов'язані складові – динаміку прояву особистості виконавця в її інтерпретаторських і комунікативних намірах та слухо-моторно-раціональну дію. Ці положення проходили червоною стрічкою крізь усю педагогічну практику М. Давидова й детально розглянуті в окремих розділах підручника (див. розділи: «Характеристика штрихової системи»; «Виконавський тонус»; «Цілісний аналіз музичного твору»; «Характеристика виконавського стилю»; «Єдність емоціонального і раціонального факторів у виконавському процесі»; «Варіантний принцип опанування музичного твору»²⁴).

Результатом такої глобальної парадигми музичного виконавства є похідні від першого положення: «музичний твір себе інтерпретує» – як суто виконавська позиція в сенсі широкого загальноприйнятого поняття «інтерпретація»; сформульований М. Давидовим *Закон утворення штрихової системи* як такий, що «полягає в оригінальному, характеризуючому прояві мобільних виконавських виражальних засобів – динаміки, внутрішньої ритміки, артикуляції й тембру – в штрихах»; численна фахова виконавська термінологія, як, наприклад: стильність гри, ритмодинаміка, інтонаційність музичного інструментарію, технічна домінанта, ланцюжок, стрибковий рух, виконавський тонус як процес, єдність емоційного й раціонального факторів, спрямовуючий рух тощо.

Багаторічні спостереження доводять, що тривале нагромадження інтелектуально-емоційних сил в мікродинаміці неминуче дає не лише яскравий сплеск почуттів, темпераменту в певних кульмінаційних точках конкретного звучання, а й сприяє розвитку особистісно-емоційних якостей музиканта-виконавця в цілому.

Таким чином, ключ до розвитку емоційної чутливості музиканта-виконавця – в динаміці мікроструктурного смислового інтонування. Першоджерелом художньої майстерності музиканта-виконавця постає процес мікроструктурного інтонування, а метод мікро-макроінтонування – сприяє опануванню психологічного самоконтролю емоційно обдарованих музикантів в екстремальних умовах концертного виступу й активізації емоційного мислення виконавців раціонального типу.

²⁴ Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник. Київ : Музична Україна, 2004. 240 с.

ВИСНОВКИ

Провівши аналіз основних якісних критеріїв художньо-доцільної дії смислового інтонування як освітньої технології варто відзначити:

М. Давидов розробив методичну концепцію професійно спрямованого навчання музиканта-виконавця, яка поєднує принципи програмованого навчання та використання спеціально відібраних, практично перевірених, методологічно цілеспрямованих наукових напрацювань. Системний характер навчання, який пропонує М. Давидов, пов'язаний, на наш погляд, саме з пріоритетністю творчого компонента, заснованого на вихованні емоційної чутливості музиканта-виконавця, ключем до розкриття якої виступає оволодіння комплексом теоретичних знань (понять, концепцій, термінів) і оволодіння технологією мікроінтонування, ретельно розроблених ним як в наукових дослідженнях (кандидатська, докторська дисертації, монографії, статті), так і в методичних (підручники, навчальні посібники, словники) працях.

Перспективність такого підходу є очевидною. Він дозволяє зробити навчання на випередження, оптимальним з точки зору того, що по закінченню навчального закладу спеціаліст вийде на сучасний рівень як виконавства, так і педагогіки, рівень концепційного, активного мислення, і буде здатним вирішувати найскладніші завдання дійсності, знаходячи її пріоритети.

АНОТАЦІЯ

У статті розкривається функціональне значення мікроструктурного інтонування як інструменту формування емоційного мислення музиканта-виконавця. Проведено лінію наукового осмислення дієвості смислового інтонування крізь призму практичного виконавського досвіду впровадження теорії виконавської майстерності М. Давидова в професійну діяльність.

Проаналізовано – технологічність мікроструктурного інтонування щодо механізмів втілення практично-емоційних сутнісних дій музиканта-виконавця.

Доведено – процес оволодіння вимовлянням музично-інтонаційних побудов є перспективною моделлю виховання музиканта-виконавця в навчальному процесі. Використання формул мікроструктурного інтонування у практиці музичної педагогіки дієво-ефективне і як правило діє на усвідомленому і процесуальному підрівнях, що слугує різнонаправленому розвитку мислення музиканта-виконавця.

Ключові слова: технологія, мікроструктурне інтонування, майстерність, мислення музиканта-виконавця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Амосов Н. Книга о счастье и несчастьях. http://ukrainiancomputing.info/AMOSOV/fortune-1-4_r.html
2. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник [упоряд. М. Давидов]. Луцьк : ВАГ «Волинська обласна друкарня», 2010. 468 с.
3. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник. Київ : Музична Україна, 2004. 240 с.
4. Ляшенко І. Музика в системі естетичного виховання. Київ : Вид-во тов-ва «Знання» УССР, 1975. 48 с.
5. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства: Материалы к курсу теории исполнительства для магистров и аспирантов. Одесса : Астропринт, 2002. 128 с.
6. Пясковский И. Логика музыкального мышления. Киев: Музыкальная Украина, 1986, 180 с.
7. Самітов В. Теоретичні основи фахового мислення музиканта-виконавця як критерій професійної майстерності : монографія. Луцьк : ПРАТ «Волинська обласна друкарня», 2011. 272 с.
8. Самойленко О. Інформаційно-культурологічні аспекти проблеми пам'яті у музиці. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. Нежданової*. Одеса, Друкарський дім. Вип. 6. 2005. С. 24–33.
9. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ и музыкальный стиль. Одесса : Моряк, 2007. 276 с.
10. Спеціальний інструмент баян: для серед. спец. муз. шкіл / В. М. Заєць, та ін. Вінниця : НОВА КНИГА, 2005. 132 с.
11. Laszlo E. Aesthetics of live musical performance. *The British Journal of Aesthetics*, Volume 7, Issue 3, July 1967, P. 261–273.
12. Liang J. Study on Aesthetic Characteristics of Musical Performance. *2018 4th International Conference on Economics, Management and Humanities Science (ECOMHS 2018)*: 387–390. Web. 14. 2019.
13. Meyer L. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1989 (p. 17–20). <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000068918>
14. Xenakis I. Science and Music. An interview with Iannis Ksenakis, *The UNESCO Courier*, 4, 1986, P. 4–7.
15. Zaiets V. *Specific aspects of professional thinking of musician-performers*. Culture and arts in the educational process of the modernity:

collective monograph / A. I. Dushniy, V. G. Dutchak, Yu. Medvedyk,
I. O. Stashevska, etc. Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2019. Pp. 121–142.

Information about authors:

Dushniy Andriy Ivanovych,

Ph.D. in Education, Associate Professor,
Head of the Department of Music Theoretical Disciplines
and Instrumental Training
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
24, I. Franko st., Drohobych, Ukraine, 82100

Zaets Vitaliy Mykolaiovych,

PhD in Arts,
Associate Professor at the Department of Bayan and Accordion
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
1-3/11, Arkhitekтора Horodetskoho str., Kyiv, Ukraine, 01001

Zaiets Oksana Petrivna,

Lecturer
Communal Higher Educational Establishment of Kyiv
Regional Council “Pavlo Chubynsky Academy of Arts”
(15, I. Mazepy st., Kyiv, Ukraine, 01601)