

ХУДОЖНІЙ І ТЕХНІЧНИЙ КОМПОНЕНТИ ВИКОНАВСТВА: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

ВИСНОВКИ, що музично-творчий процес під впливом науково-технічного прогресу піднімається на новий більш високий ступінь розвитку, відображаючи і відтворюючи діалектику творіння і творчого сприйняття.

Простежуючи і аналізуючи розвиток музично-творчого процесу за допомогою різноманітних мас-медійних засобів, можна відзначити два його напрямки.

Один напрямок пов'язаний з прагненням музикантів-виконавців вийти на великі концертні сцени, палаци спорту, стадіони і цим наблизитися до широкої масової аудиторії. Інший напрямок відзначається максимальним наближенням музично-творчого процесу до слухача з підкресленням індивідуально-інтимного характеру творчості.

Взаємодія цих напрямків особливо відчутна в наші дні, коли глядачі стають свідками великих музичних фестивалів – масових вистав на відкритому повітрі та слухачами музичних телепередач. Вказані напрямки постійно стимулюють, з одного боку, підвищення

мистецького рівня музиканта-виконавця, а з іншого боку зростання культурного рівня та творчої активності слухачської аудиторії.

1. *Англо-русский словарь*. – 23-е изд. – М., 1990. – С. 439.

2. Лукин Ю. А. *Художественная культура зрелого социализма*. – М.: Искусство, 1977. – 271 с.

3. *Масс-медиа и гражданское общество: Монография / Под ред. А.М.Холода, А. Бартошек, А. Лобанова, С. Михальчик и др.* – Кривой Рог: Международный исследовательский центр “Человек”: язык, культура, познание, 2008. – 227 с.

4. *Проблемы социодиагностики в переходной период / Материалы Международной научно-практической конференции Украины (Кривой Рог, ноябрь 1996 г.)*. – Кривой Рог: КГПИ, 1996. – 155 с.

5. Сагач Г. М. *Храм Слова. Духовне красномовство*. – К.: Концерн “Видавничий дім Ін Юре”, 2005. – 296 с.

Стаття надійшла до редакції 24.03.2009

УДК 78 – 057.162

М74

Інна Мокрогуз, викладач бандури кафедри музики

Чернівецького національного університету

імені Юрія Федьковича,

аспірантка кафедри інструментально-виконавського мистецтва

Прикарпатського національного університету

імені Василя Стефаника

ХУДОЖНІЙ І ТЕХНІЧНИЙ КОМПОНЕНТИ ВИКОНАВСТВА: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

У статті розглядаються етапи розвитку основних компонентів виконавського мистецтва, висвітлюються думки відомих педагогів, композиторів, музикознавців різних історичних епох, щодо взаємозв'язків художнього і технічного в інструментальному виконавстві.

Ключові слова: виконавство, інструментальне виконавство, художній і технічний компоненти.

Постановка проблеми. У процесі формування технічної майстерності музиканта-виконавця, важливе значення відводиться взаємозв'язкам, що об'єднують художній і технічний компоненти виконавського мистецтва; пошук закономірностей, які обумовлюють успішне розкриття творчих можливостей ігрового апарату і таких, що надають фізичній дії роль активного учасника

формування змістового рівня музичної інтерпретації.

Потрібно пам'ятати, що слово “техніка” походить від грецького “техне”, тобто мистецтво. Будь-яке удосконалення техніки є удосконалення самого мистецтва, допомагає виявити зміст, являється реальною частиною мистецтва. Проблема у тому, що багато виконавців на різноманітних інструментах під словом техніка

ХУДОЖНІЙ І ТЕХНІЧНИЙ КОМПОНЕНТИ ВИКОНАВСТВА: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

розуміють тільки бігкість, швидкість, рівність – тобто окремі елементи техніки, а не техніку в цілому, як її повинен розуміти справжній художник. Володіння такими якостями, як бігкість, чистота, навіть грамотне музичне виконання, саме по собі ще не забезпечує артистичного виконання, до якого приводить тільки справжня, поглиблена, (натхнена) робота. Ось чому у дуже обдарованих людей так важко провести точну межу між роботою над технікою і роботою над музикою (навіть якщо їм доводиться по сто разів повторювати одне і теж місце).

Тема дослідження – процес інструментально-виконавського мистецтва. **Мета дослідження** – прослідкувати історичні шляхи поєднання художньо-образного і технічного підходів у виконавстві.

Виклад основного матеріалу. В історичному аспекті розуміння техніки все більше “прив’язувалось” до конкретних художніх цілей. Якщо на ранніх етапах становлення інтерпретаторського мистецтва техніка часто отримувала статус самостійного явища, то дещо пізніше залежність ігрових рухів від творчих намірів інструменталіста ставала все більше очевидною. При цьому наполеглива акцентуація одного із моментів єдиного процесу складала враження абсолютного підкорення техніки художньому задуму, тобто вона повністю розчинялась у інтонаційно-виразному процесі, слугувала лише для відтворення вже “готового” художнього образу.

Прогресивна ідея, що орієнтувала виконавців і педагогів на пізнання змістової сторони ігрових дій, у багатьох випадках сприяла потягу до протилежного: “духовна” творчість музиканта стала розглядатись як автономний процес, що здійснюється у відриві від технічних засобів. За “співом душі” дослідники перестали помічати інше, не менш важливе явище, яке Б. Асаф’єв влучно називав “мовою руки”, “співом руки” і навіть “інтонацією рук” [1].

В свій час відомі музиканти наполегливо звертали увагу на те, що “виконавець є невіддільним від особистої індивідуальності, що вона являється продуктом сукупності психічного та фізичного в людині” [8]. Потрібно мати на увазі, що терміни “психічний” і “фізичний” досить широко застосовуються у працях із музичної педагогіки та виконавства. Перший із них означає широке коло явищ (сприйняття музики, її бачення, переживання, осмислення та ін.), пов’язаних із створенням виконавського музичного образу – художньо-змістовою основою інтерпретаторського процесу. Зрозуміло, що психічне виступає у якості

активного ведучого начала інтерпретаторської діяльності, “духовного носія” творчих задумів музиканта те, що називають художньою свідомістю артиста.

Фізичне, навпаки, будучи “тілесною субстанцією” майстерності і підпорядковуючи моторику, виконує, згідно розповсюдженій думці, тільки підпорядковану роль. Його призначення з найвищою повнотою втілювати художній задум з допомогою рухів, що складають матеріальну основу виконавської техніки, під якою розуміємо: 1) моторність музиканта, його здатність здійснювати точні, швидкі та скоординовані рухи; 2) уміння підпорядковувати моторні навички творчим цілям, тобто володіння значною сукупністю засобів виконавської виразності (Г. Нейгауз до них відносить звук, ритм, динаміку і агогіку) без чого також не можлива повноцінна художня гра на інструменті; 3) здатність музиканта здійснювати з допомогою ігрових рухів активну пошукову діяльність, в якій техніка виступає як засіб, що дозволяє виконавцю заглиблюватись в інтонаційні пласти музичного твору.

Музикознавці привертали увагу до багатообразних зв’язків, які безперервно формуються між сприйняттям, осмисленням і переживанням музики, з одного боку, і сферою технічних дій – з іншого. Такий підхід дає можливість поступово подолати тенденцію, щодо відведення техніки і художньої свідомості на протилежні полюси. Подібне питання передбачало пошук такого механізму, який в умовах гри на музичному інструменті об’єднував би психічні і фізичні компоненти виконавського процесу. Таким механізмом, що формує виконавську діяльність на усіх етапах розвитку музиканта є, на думку С. Рубінштейна, процес, відомий у психології під назвою “аналізу через синтез”. Даний процес завжди опирається на особливу психомоторну установку, яка надає всій музично-ігровій діяльності досить цілеспрямований характер, він “стягує” в одне ціле усі основні психічні функції, що зв’язані з грою на музичному інструменті, долучає до творчості рухові дії у якості рівноправного учасника.

Однією із найважливіших умов формування виконавської майстерності є утворення функціональних зв’язків між художнім мисленням, слухом та сферою рухів. Саме тому, ставили собі за мету прослідкувати в історичному ракурсі, проблему єдності художнього і технічного в теорії і практиці музичного виконавства, наскільки ці компоненти отримали необхідний розвиток, і головне, виявляються взаємозв’язаними та

ХУДОЖНИЙ І ТЕХНІЧНИЙ КОМПОНЕНТИ ВИКОНАВСТВА: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

гармонічно урівноважують один одного. Такою є основна вимога сучасного прогресивного принципу навчання гри на музичних інструментах.

Практична реалізація вище зазначеного принципу завжди була складним завданням. Її вирішення залежало від рівня розвитку музичної культури, від вимог, які повсякденне суспільне життя пред'являло артисту. Так у XVI – XVII століттях універсальний тип музиканта, що поєднував у одній особі композитора, виконавця і педагога, став породженням епохи Ренесансу і підносив у якості ідеалу різнобічно освічену і розвинуту людину. Подібна універсальність виключала у цей період в якості самостійного завдання оволодіння виконавським ремеслом.

Характерно, що ні в ранніх клавірних трактатах того часу, ні в перших скрипкових школах не зустрічаються детально розроблені системи рухових вправ. Відсутність в інструментальній педагогіці чітко позначених спеціалізованих завдань, дозволяє розглядати її, як взірць первинного синтезу художнього і технічного виховання виконавця. Однак при такому єднанні духовних і тілесних основ майстерності, ні одна сторона не отримувала допоки диференційованого розвитку.

Наступне XIX століття внесло помітні зміни у ставлення музикантів до технічної роботи. Підвищення ступеню складності сольних і ансамблевих творів, ускладнення їх фактури (переважно за рахунок використання різної мелізматички, виконання якої передбачало достатній розвиток дрібної техніки), заставляло інструменталістів виявляти особливу цікавість до активного удосконалення ігрового апарату та застосовувати спеціальні вправи для розвитку техніки.

Рівень все більшої технічної озброєності музикантів зростав, позаяк, ввійшло в моду захоплення віртуозною стороною виконання. Така тенденція вимагала створення інструктивного матеріалу, з метою різнобічної розробки моторного апарату (розвиток гнучкості, швидкості, сили рухів і т.д.). Педагогіка того часу стикається з необхідністю підготовки кадрів для оперних і симфонічних оркестрів. У зв'язку з цим професійна кар'єра рядового музиканта в більшій мірі залежала від розвитку його технічних можливостей, ніж яскравих інтерпретаторських якостей. Поступово техніка починає оцінюватись як самостійна і незалежна категорія, сукупність рухових прийомів і навичок, які можуть існувати поза зв'язком із художньо-образним мисленням артиста.

Так, у “Школі Паризької консерваторії”

(П. Байо, П. Роде, Р. Крейцер), створеній на початку XIX ст., першочерговим завданням було розвиток в учня “фізичних якостей”, необхідних для впевненого оволодіння “механізмом гри”. Притаманний старим школам цілісний підхід у вихованні виконавської майстерності замінюється одностороннім технологічним принципом, коли ведуча роль відводиться посиленому тренуванню. Цей принцип об'єднує перш за все багаточисельні фортепіанні школи XIX століття (М. Клементі, Л. Адама, К. Черні, К. Гуммеля та інші). Також даний принцип знайшов своє відображення у методичних працях із струнно-смичкової педагогіки, що передбачав характер і спрямування практичних способів роботи музиканта на інструменті.

Видатна виконавиця на арфі радянського періоду В. Дулова, описуючи розвиток арфи у різних країнах світу відзначає, що професор Паризької консерваторії Хассельман (1884), будучи основоположником французької школи гри на арфі, надавав особливого значення технічному володінню інструментом, чим неодноразово викликав незадоволення з боку музикантів та композиторів, щодо недостатньої уваги до художньо-емоційної сторони розвитку своїх учнів.

Чітко сформульована у XVIII – XIX століттях ідея про переважające значення технічного навчання, зберегла свою дієздатність і в педагогіці XX століття, що спонукало музикантів створювати збірки вправ і етюдів для систематичної розробки ігрового апарату, послідовному опануванню складних моторних навичок. Штучне розведення образно-виразного і моторно-технічного компонентів виконавського процесу, різко знизило корисний ефект навчання так званої “анатомо-фізіологічної школи” (Ф. Делпе, Р. Брейтгаупт, Ф. Штейнгаузен та ін.) про раціональні основи ігрової майстерності. Ідея диференційованого підходу до питань виховання ігрових навичок не втратила своєї привабливості і в більш пізніші часи.

Подібна тенденція відобразилась і у школах гри на народних інструментах. Так, відомий український бандурист, музикознавець, етнограф, літературознавець – Гнат Хоткевич, публікує перший в історії кобзарського мистецтва “Підручник гри на бандурі” (Львів, 1909 р.; пізніше Харків, 1929 – 1930 рр.), що стає першою спробою методико-теоретичного узагальнення способів звуковидобування та прийомів гри на бандурі. Дане видання є не тільки досить насичене технічним матеріалом, різноманітними вправами для обох рук, що репрезентують харківський спосіб гри, але також містить, хоча і поодинокі,

ХУДОЖНІЙ І ТЕХНІЧНИЙ КОМПОНЕНТИ ВИКОНАВСТВА: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

музичні приклади із художнього доробку композитора.

Наступні “Школи гри на бандурі” створені патріархами кобзарства В. Кабачком, М. Опришком, С. Баштаном, А. Омельченком – опираються в основному на народнопісенний мелос, як українського, так і інших народів світу, що додавало виконанню художньо-естетичного навантаження. Поява двох збірок оригінальних етюдів для бандури Д. Пшеничного (1958) та В. Таловирі (1967), котрі вирізнялись неабиякою мелодійністю, сприяли подальшому становленню нових вимог: відтворення образної музичальності, поряд із технічною досконалістю.

Також, потрібно зазначити, що вже у середині ХХ століття представники італійської школи гри на арфі (Римська академія), демонструють систему викладання де особливе значення надається технічній підготовці арфістів, однак, враження про їх музичальний розвиток виявились дещо слабшими. Такі дані спонукають до висновку, що перебільшене захоплення технічною стороною виконавства гальмує, у деякій мірі, художньо-образний розвиток інструменталіста, і як говорив відомий американський педагог К. Сальседо: “...краса звучання не повинна ставати жертвою швидкості (віртуозності)” [3]. Показово, що саме у руках Сальседо арфа стала самим гнучким і виразним інструментом симфонічного оркестру.

Поміж тим, дидактичні ідеї видатних музикантів Р. Шумана, Ф. Ліста, Ф. Шопена, Ф. Бузони, І. Гофмана, в Росії – братів Рубінштейнів відкривали перспективи створення нової педагогіки, де техніка розглядалась виключно в контексті цілісного виконання, у поєднанні із напруженою і зосередженою розумовою діяльністю.

Саме Фрідерік Шопен ще у першій половині ХІХ ст. активно впроваджував такі ідеї у своїй творчості. Стосовно шопенівських етюдів, російський музикознавець Ігор Белза підкреслює, що в них були підведені деякі підсумки новаторського перетворення Шопеном даного жанру. Етюдами, екзерсисами (вправами) в той час називались п’єси, у яких ставились, зазвичай, чисто технічні завдання, завдання розвитку техніки гри (або співу). Шопен рішуче реформував жанр етюдів і підкреслював у листах до друзів своє новаторство, повідомляючи, що створює етюди “своїм особистим способом”. Так видатний німецький композитор Роберт Шуман, який відгукнувся на видання у 1837 році другого зошитів етюдів Шопена, вміло підмітив, що “лябемоль-мажорний – це скоріше поема, ніж етюд,

та й усі інші етюди навіть у більшій мірі наділені рисами поемності” [2].

Щодо технічного матеріалу, то Г. Нейгауз пропонував своїм учням, взагалі, замінити значну кількість етюдів Черні і Клементі добром “моторних” прелюдій із “Добре темперованого клавіру” Й.С. Баха, розтлумачуючи, що його (Баха) методи узгоджують технічно корисне із прекрасно музикальним і зводять до нуля відстань між сухою вправою та музичним твором. В якості приклада Нейгауз посилається на досвід свого вчителя Л. Годовського, котрий ніколи не вивчав гами, а виконував їх “з блиском, рівністю, швидкістю і красою звучання... Він прекрасно грав гами, які зустрічались у п’єсах, і таким чином навчився ідеально грати “гаму як таку” [5].

Один із основоположників нового напрямку у фортепіанній педагогіці Ф. Бузони у 20-ті роки писав: “Для технічного удосконалення потрібні у меншій мірі фізичні вправи, а в більшій психічна ясна уява про завдання – істина... котра відома кожному піаністу, що досяг своєї мети шляхом самовиховання і роздумів” [7]. Ідея про те, що основи техніки знаходяться не в пальцях, а в мозку, отримує відображення у поняттях “психотехнічна школа”, “психотехніка”, “психотехнічний прийом”, і вказувало на те, що об’єктом педагогічної уваги стає складний внутрішній світ учня, тонка сфера психічних функцій, яка регулює самігровий процес. Таку точку зору підтримує і Г. Нейгауз, у свій час говорячи: “Піаніст, який знає, що хоче почути, і вміє себе слухати, з легкістю віднайде правильні фізичні дії” [5].

В руслі практичних пошуків Ф. Бузони знаходились теоретичні дослідження І. Березовського, В. Бардаса, І. Гофмана, в яких застосовувалась спроба дати наукове обґрунтування психотехнічним методам виховання виконавської майстерності. Найбільш ґрунтовною була концепція К. Мартінсена, яка з’являється у 1930 році і вважається першою важливою роботою цього автора. Мартінсен радикально переосмислює суть традиційної методики виховання виконавської майстерності і змінює звичайне розуміння техніки “як механічної функції, розумінням техніки у вищій мірі творчої” [4].

Таким чином, Мартінсен повністю переносить питання оволодіння прийомами гри із області фізіології в область психології. Він неодноразово підкреслює необхідність скрупульозного узгодження рухів ігрового апарату, з переважаючою акустико-психічною областю, доводить, що художні досягнення можливі тільки тоді, коли фізичне і психічне почало, створюють у виконавстві єдине гармонічне ціле. Активність

РОЗВИТОК АНСАМБЛІВ ТА КАПЕЛ БАНДУРИСТІВ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ У ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ

техніки по Мартінсену – це активність добре навченого слуги, що прекрасно справляється зі своїми обов'язками, та одночасно знаючого своє істинне місце – залишатися у тіні.

Таким чином, техніка повинна органічно поєднуватися з відтворюваним у реальному звучанні емоційно-образним, ідейним задумом композитора. Виведення технічного фактора у сферу підсвідомості характерне для високохудожнього виконання. Кінцева мета формування техніки – її зовнішня непомітність.

Встановлюючи залежність техніки від музично-естетичних завдань (шукай образ – знайдеш техніку), необхідно завжди мати на увазі, що така формула не відображає двох принципових моментів: 1) знайти художній образ виконавець може тільки володіючи деякими ресурсами техніки; 2) віднайдений у процесі вирішення художнього завдання технічний засіб, не є індиферентним (байдужим), і активно впливає на змістову сторону виконавського процесу.

Висновок. Отже, існує діалектичний взаємозв'язок двох методичних положень: техніка виростає із художнього образу, а художній образ створюється засобами техніки. Необхідно

визнати, що не тільки техніка залежить від художнього задуму, але і сам задум створюється у значній мірі під дією техніки. Будь-яку технічну формулу потрібно наповнювати відповідним змістом, який може народитися тільки у процесі практичної діяльності. Звідси випливає проблема важливості виховання високої рухової культури вже на ранніх етапах розвитку музиканта.

1. Асаф'єв Б. *Избранные труды: В 5-ти т.* – М., 1952-1957. – Т.2. – С. 202.

2. Бэлла И. *Фридерик Шопен.* – М.: Музыка, 1991. – 141 с., ил.

3. Дулова В. *Искусство игры на арфе.* – М.: Советский композитор, 1975. – 230 с.

4. Мартинсен К. *Индивидуальная фортепианная техника.* – М., 1966. – 220 с.

5. Нейгауз Г. *Об искусстве фортепианной игры.* – Записки педагога. – М., 1987. – 240 с.

6. Хоткевич Г. *Підручник гри на бандурі / Упоряд. П. Черемський, В. Мішалов.* – Харків: Глас, 2004. – 240 с.

7. Шульняков О. *Музыкально-исполнительская техника и художественный образ.* – Л.: Музыка, 1986. – 128 с.

8. Шульняков О. *Техническое развитие музыканта-исполнителя. Проблемы методологии.* – Л.: Музыка, 1973. – С. 104.

Стаття надійшла до редакції 24.03.2009

УДК 785:787.61 (477.83) “ХХ”

П 32

Стефанія Пінчак, старший викладач кафедри народних музичних інструментів та вокалу
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

РОЗВИТОК АНСАМБЛІВ ТА КАПЕЛ БАНДУРИСТІВ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ У ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ

Стаття присвячена розгляду розвитку ансамблів та капел бандуристів, які виникли на теренах Західної України у другій половині ХХ століття. Робиться спроба дослідити панораму їх творчої та концертної діяльності.

Ключові слова: бандура, кобзарське мистецтво, бандуристи, ансамблеве виконавство, концертна діяльність, репертуар, капела бандуристів.

Постановка проблеми. Серйозні дослідження та фіксація кобзарства як музичного явища розпочинаються лише в кінці ХІХ та на початку ХХ ст. Важливу роль у збереженні кобзарської спадщини відіграли такі видатні діячі нашої культури як М. Лисенко, К. Квітка, Л. Українка, М. Колесса, Г. Хоткевич, Д. Ревуцький та інші. У Західній Україні кобзарське мистецтво починає відроджуватись з приїздом до Львова Г. Хоткевича (1906). Цьому

сприяють відомі прогресивні діячі: І. Франко, С. Людкевич, В. Гнатюк, які підтримували діяльність Г. Хоткевича і мистецтво народних музикантів. Його справу в Галичині продовжили В. Семець, М. Теліга (бандуристи з Київщини) та К. Місевич, Ю. Сінгалевич, З. Штокалко (місцеві бандуристи).

Висока музична культура завжди була характерною рисою українського народу і на різних етапах його історії сприяла формуванню