

## ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ

Душний А. І., Заєць В. М., Заєць О. П.

### ВСТУП

Узагальнення методології музично-виконавської технології як ведучої спрямованості виконавського мистецтва сформульовано у дослідженнях багатьох науковців. Ці дослідження ґрунтуються на провідному методі структурно-функціонального аналізу, що є одним з базових у створенні теорії формування виконавської майстерності як такої, що найбільше відповідає специфіці даного предмета. А тому, критерії естетичної оцінки дійсності не можуть бути поза увагою дослідницьких спостережень, оскільки попередні напрацювання і досвід надають можливості корегувати їх в процесі творчої діяльності і подальшого удосконалення технологічного комплексу музично-виконавської діяльності.

Музикант-виконавець, покликання якого належить не лише йому, а й слухачеві, відчуває складність і відповідальність свого призначення. Ціль цієї місії спонукає до роздумів на вищому щаблі виконавського мистецтва.

Розглядаючи психологічну специфіку музично-виконавської діяльності, не можна не торкнутись вихідних мотивів, що визначають і спрямовують мислення суб'єкта. Відомо, що у повсякденній діяльності людини видозміни, перетворення мотивацій і потреб часто відбуваються спонтанно, раптово, поза залежності від самої людини, причини чого спостерігаємо у її психіці. Це питання надзвичайно складне. Адже, мотивація процесів мислення детермінується естетичними, морально-психологічними і фізіологічними факторами.

Людське мислення завжди перебуває в процесуальному стані, оскільки люди та навколишнє середовище взаємодіють між собою, сприймаючи та генеруючи нові відчуття та почуття, що безпосередньо впливають на розумові процеси. Неперервна еволюція людської свідомості визначає напрямок наукових досліджень щодо вивчення закономірностей її існування. У контексті музично-виконавської діяльності ці дослідження є важливими для розкриття актуальних питань формування виконавської майстерності.

На даний момент, існує значний науковий досвід у вивченні мислення взагалі та фахового у музичному виконавстві зокрема. Цей

досвід включає різноманітні дослідження, які розглядають взаємозв'язок цих категорій не лише у музикознавстві, але й у суміжних галузях, таких як психологія, етика, естетика та філософія.

Ця методологічна основа дозволяє нам зрозуміти складні процеси мислення та їх вплив на формування виконавської майстерності. Зокрема, значний внесок у дослідження даної спрямованості внесли відомі як українські науковці (М. Давидов<sup>1</sup>, І. Ляшенко<sup>2</sup>, В. Москаленко<sup>3</sup>, І. Пясковський<sup>4</sup>, В. Самітов<sup>5</sup>, О. Самоїленко<sup>6</sup>, ін.), як так і зарубіжні (D. Goleman<sup>7</sup>, E. Laszlo<sup>8</sup>, J. Liang<sup>9</sup>, ін.).

Даний науковий базис дозволяє нам зрозуміти різноманіття проявів мислення в музичному виконавстві, а також розглянути його вплив на естетичний досвід слухача та етичні аспекти виконавської майстерності і становить важливу складову у вивченні музичного мистецтва та його впливу на людське мислення та почуттєвий досвід.

Сучасний рівень зразкового виконавства та його теоретичного обґрунтування у фаховій науково-методичній літературі дає підстави для розгляду співвідношення *емоціонального* та *раціонального* у музично-виконавському процесі як складових майстерності виконавця, що і визначає направленість даного дослідження. Її актуальність менш болісна в середовищі окремих однодумців, замкнених педагогічних колективів, де утворені певні мистецькі критерії, зорієнтовані на усталені норми даних виконавських шкіл. Тут потрібно говорити про можливість удосконалення норм і формування музично-виконавської

---

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

<sup>2</sup> Ляшенко І. Музика в системі естетичного виховання. Київ : Вид-во тов-ва «Знання» УССР, 1975. 48 с.

<sup>3</sup> Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Київ : Музінформ, 1994. 157 с.

<sup>4</sup> Пясковский И. Логика музыкального мышления. Киев, Музыкальная Украина, 1986. 180 с.

<sup>5</sup> Самітов В. Теоретичні основи фахового мислення музиканта-виконавця як критерій професійної майстерності : монографія. Луцьк : ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2011. 272 с.

<sup>6</sup> Самоїленко О. Музика між комунікацією та спілкуванням (норми та парадокси музикознавчого пошуку сенсу). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. Нежданової*. Вип. 7. Одеса, Друкарський дім, 2006. С. 39–48.

<sup>7</sup> Goleman D. *Emotional Intelligence: Why it Can Matter More Than IQ*. Bloomsbury Publishing Plc, London, 1996. 312 p.

<sup>8</sup> Laszlo E. Aesthetics of live musical performance. *The British Journal of Aesthetics*, Volume 7, Issue 3, July 1967, P. 261–273.

<sup>9</sup> 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.

естетики на базі розвитку виконавства взагалі та його науково-теоретичному та методологічному обґрунтуванні.

### **1. Емоційний і раціональний компонент у виконавському процесі**

Осмислення побаченого, почутого та відчутого завжди було серед центральних функцій людської психіки, що призводило до появи потреби у відображенні існуючої реальності за допомогою різних видів мистецтва. Світовідчуття та сприйняття завжди зацікавлювали людей, викликаючи їх природну реакцію – емоційне відображення-відгук.

Почуття, що виникають в процесі відображення дійсності, являють собою першоджерело емоційного мислення у творчій і, зокрема, музичній діяльності. У всіх видах мистецтва митця, перш за все, приваблює саме конкретний об'єкт уваги, а не якийсь інший. Очевидно, що на початку історичного розвитку цивілізації, відображення дійсності було примітивно-репродуктивним (наприклад, нескельний живопис). Тобто, мистецьких традицій, історії, досвіду техніки відображення було обмаль. З розвитком цивілізації професіоналізм митців формується і розвивається на досвіді попередніх поколінь. Очевидно й те, що відображали дійсність не всі, а лише ті люди, які мали мотивацію, володіли певними здібностями до цього і, перш за все – особливою чутливістю сприйняття.

Об'єкти відображення чимось притягували увагу митців: або об'єкти відображення відрізнялись від існуючих аналогів, або митець знаходив свій ідеал у власній свідомості, або перше і друге співпадало – об'єкт ідеальний і художні смаки митця ідеальні. Виникає слушне запитання: де першим з'являється критерій ідеального – в об'єкта чи у митця? Звичайно у митця, оскільки тільки він здатний оцінити ідеальне в об'єкті. Отже, виявляється, що митець акумулює у своїй свідомості естетичне сприйняття дійсності і формує естетичний смак.

Сучасні естетичні погляди базуються на сприйнятті шедеврів мистецтва багатьох поколінь. Очевидно й те, що естетичні смаки видозмінюються в процесі еволюції умов і об'єктів відображення.

Можна припустити, що основа естетики як науки існує в двох іпостасях: як об'єкт відображення і як суб'єкт сприйняття. Об'єкт сприйняття існує всюди: природа, людина, суспільство, міжособистісні стосунки, суб'єктивні відчуття, наука, мистецтво, професійна діяльність – тобто все, що складає смислове розуміння категорії існуюча дійсність. А суб'єкт сприйняття – це конкретна людина (індивідуальність або особистість – в залежності від рівня самоусвідомленості). Надзвичайно складна система взаємовідносин об'єкта і суб'єкта породжує і відповідну проблему – визначення критерію якості

виконавсько-музичного втілення образно-художньої змістовності конкретного музичного твору.

Естетика як наука про сприйняття, відображення, перетворення дійсності і внутрішньо-емоційних переживань через призму художнього (як категорії інтелектуально-емоційної діяльності) – має (по суті своєї спрямованості) різні психологічні аспекти свого існування – усвідомлення, відтворення, переосмислення різних джерел естетичної уваги. А саме: природних об'єктів (повітря, лісу, моря...); об'єктів соціально-особистісних відношень; об'єктів перетворюючої діяльності людини. Ця складна ієрархія пізнавальних процесів у свідомості творчо спрямованого індивіда потребує розробки відповідної методологічної концепції, покликаної відображати складність виконавської думки.

Процес художнього усвідомлення, відображення та переосмислення потребує врахування, як мінімум, двох умов: перша – присутність об'єкта відображення, відповідного до критерію художнього; друга – наявність індивідуальних психофізіологічних якостей, здатних визначати критерії художнього у відображуваному або в створюваному об'єкті. Тому поняття *почуттєво-сприйнятливий* (в цьому аспекті) в своїй основі – естетичне. В ньому закладені першооснови естетичного усвідомлення – індивідуально-особистісні якості людини, що обумовлюють процеси відображення, усвідомлення, перетворення дійсності (в широкому розумінні). Звідси походить основний критерій: естетична оцінка *об'єкта* і *суб'єкта*, що відображає об'єкти або перетворює і здійснює нове по відношенню до існуючого.

Оскільки навколишня дійсність безмежно багатогранна, багатаспектна, а індивідуальні відмінності людини неповторні в конкретній особистості – виникає природне питання: як визначити естетичні критерії сприйняття об'єкта і як визначити естетичні погляди сприймаючого суб'єкта? А також, – які (маємо на увазі – багатогранність предмета) внутрішні асиміляційні зв'язки-процеси відбуваються у *суб'єкта* і *об'єкта*? Очевидно, що у відношеннях *об'єкт – суб'єкт* провідна роль належить останньому, оскільки він визначає значимість *об'єкта* і його естетичну цінність. Яка ж мотивація *суб'єкта* в оцінці існуючої дійсності взагалі і в естетичній – зокрема?

Згідно закономірностей психології, сприйняття людини (в оцінці сприйманих явищ) визначають як почуттєві, так і раціональні мотиви, що керують і спрямовують протікання як раціонально-емоційних так і емоційно-раціональних процесів. За визначеннями Д. Гоулмана<sup>10</sup> наші емоції володіють розумом, який дотримується власних поглядів

---

<sup>10</sup> Goleman D. Emotional Intelligence: Why it Can Matter More Than IQ. Bloomsbury Publishing Plc, London, 1996. 312 p.

незалежно від нашої раціональної свідомості і той факт, що думаючий мозок розвинувся з емоційного, дуже багато говорить про взаємозв'язок думки і почуття: емоціональний мозок існував задовго до того, як з'явився раціональний. А емоційна сприйнятливність – це визначальне, наскільки ефективно ми використовуємо будь-які свої навички та вміння, включаючи власне інтелект. Аналіз співвідношень *емоцію* та *інтелект* настільки багатозмістовний, що саме теоретично-практичні пошуки визначають конкретні умови понятійного смислу цих процесів. Обґрунтування різноманітних теоретико-практичних визначень психофізіологічних характеристик людини вельми актуальне в зв'язку з відсутністю єдиної теорії пізнання діяльної психології людини. Тут феномен наукових пошуків полягає в акумуляції спостережень певних, умовно визначених груп людей, в контексті з аналогами для інших груп людей. Тобто, прогнозування поведінки конкретної людини при різногрупових методиках психофізіологічних досліджень не конкретизує рекомендації щодо окремої особи.

Таким чином, співвідношення загальних канонів сприйняття (вони диктуються не тільки генетично, а, переважно, – соціумовими) потребують аналізу системи дій людини в різних життєвих-практичних (творчих) ситуаціях.

Відчуття *естетичного* в музиці притаманне індивідуальностям, обдарованим почуттєвим сприйняттям дійсності. Кожний митець сприймає і відображає дійсність по-своєму, в залежності від низки факторів, а саме, – темпераменту, характеру, набутих знань, вражень, естетичних смаків, умов життєдіяльності тощо. Ці фактори складають змістовність творчого обличчя митця і втілюються у конкретному художньому образі.

Виконання творчого завдання потребує від виконавця пошуків відповідних емоційних, раціональних і технологічних засобів, адекватних інтуїтивним потребам для втілення художніх намірів. Саме процес знаходження знаково-понятійної системи для творчості взагалі і в конкретному художньому процесі виявляє стильову характеристику творчої індивідуальності виконавця. «Семантична інтерпретація може визначитися в зв'язку з музикознавчим аналізом як: надання звучанню знаковості; процес відповідності певних музичних значень з певними музичними структурами; виникнення достатньо стійкої взаємозалежності звучання і значення»<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Самітов В. Теоретичні основи фахового мислення музиканта-виконавця як критерій професійної майстерності : монографія. Луцьк : ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2011. С. 25.

Митець не може втілити емоційні імпульси без участі *раціонального*. Асиміляція *емоційного* і *раціонального* породжує естетичний смак конкретної особи. Впливи попередніх естетичних вражень, безумовно, корегують становлення особистісних естетичних оцінок. Таким чином, індивідуальна внутрішня асиміляція *емоційного* і *раціонального* інтегрована з асиміляцією зовнішніх емоційних вражень та їх усвідомлення складають цілісно сутнісну основу естетичних характеристик творчої особистості. Ця основа постійно укріплюється, якщо музикант-виконавець здатний аналізувати і оцінювати свої власні почуттєві сприйняття і психофізіологічні стани. Оцінка сприйнятого у творчої особистості викликає появу нових емоційних проявів, породжуваних новизною вражень у процесі розгортання музичного твору. Аналіз психологічних аспектів музично-виконавської діяльності засвідчує, що співіснування *емоційного* і *раціонального* не тільки є сталим результатом накопиченого досвіду – це й процес формування нових аналітико-синтетичних сполучень, що розвиваються згідно майбутніх художніх концепцій.

Характер співвідношення *емоційного* і *раціонального* факторів відображає естетичні потреби і погляди митця. Змістовна суть взаємовпливу понять *потреби* і *погляди* у музиканта-виконавця проявляється як безпосередній зв'язок, а саме: потреби відображають погляди, а погляди є результатом потреб. Стосовно зазначеного є слушна думка М. Давидова: «Єдність емоціонального та раціонального факторів у музично-виконавському процесі забезпечується не тільки тим, що людина просто мислить і діє як у звичайному житті. Тут поява ситуаційних емоцій також неминуча. Але такі емоції лише супроводжують розумовий і рухальний процеси. Не сфокусовані на музичному художньому образі, вони мають переважно випадковий характер. Випадкові ж емоції як позитивні, так і негативні, можуть мати подвійний вплив на успішність виступу артиста на естраді. Вони виявляються поза логікою та мірою динаміки розгортання драматургії виконуваного твору»<sup>12</sup>.

Відносно появи ситуаційних емоцій як таких, що супроводжують розумовий і рухальний процеси під час роботи над інтерпретацією музичного твору та його концертно-естрадного втілення потрібно зауважити наступне: ці процесуально-емоційні стани є невід'ємною частиною виконавських сподівань та їх реалізації. Але, щодо того, що вони виявляються поза логікою та мірою динаміки розгортання, то, важливо зазначити, що логікою розгортання керують не ситуаційні, а стабільно-

---

<sup>12</sup> Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник. Київ : Музична Україна, 2004. С. 230.

ситуаційні емоції, які (все ж таки) керуються інтелектуальним запасом виконавця.

Логіка цього розвитку багато в чому залежить від потреб-мотивацій виконавця. Визначення поняття потреби, згідно психологічних досліджень, має мотивацію, притаманну людині – фізіологічну, психологічну, інтелектуальну, фізичну. Отже, мотивація несе матеріально-духовне *єство* діючої особистості-індивіда. Мотиваційний процес не корегується – він відбувається щохвилино, оскільки емоційно-розумові прояви керують мотиваційними. Тобто, змістовність і суттєвість сполучення *мотивації-емоції* – невід’ємні.

Емоція як провідна спрямованість не може не бути свідомо керованою. Мотиваційні процеси корегуються: інтелект впливає на *емоційне* після його усвідомлення, а *імпровізаційність* процесуального взаємозбагачення *мотивацій – емоцій – інтелекту*, – становить основу критеріїв і пошуків у естетичних поглядах суб’єкта.

Стимули мотиваційної поведінки людини мають кілька джерел:

перше – фізіологічно-інстинктивні, коли *раціо* відсутнє;

друге – *раціо* присутнє і спрямовує подальші відчуття;

третє – безперервний процес взаємосполучень *мотивації – раціо*.

Гнучка мотиваційна сфера в навчальному процесі, з позицій *раціо* і *емоційо* базується на конкретних фахових засадах, оскільки музичне виконавство існує в історичних надбаннях і в сьогоденнішніх реаліях, що утворені і утворюються конкретними музикантами-виконавцями.

Музикант-виконавець академічного спрямування вчиться професійній майстерності на кращих зразках світової класичної музики (класична – в широкому розумінні – зразкова). Це означає, що виконавець сприймає і генерує не тільки виконавський аспект, але й композиторську концепцію музичного твору. Тобто, *виконавське і композиторське* усвідомлюються виконавцем одночасно і дають можливість сприймати подвійну емоційно-раціональну інформацію. Не дивлячись на це, виконавське мистецтво і його специфічні проблеми можна розглядати поза композицією, оскільки площина суто виконавських завдань настільки багатомірна і своєрідна, що їх окремий розгляд в багатьох аспектах музичного виконавства сповна правомірний.

Виконавський процес спрямований на кінцевий результат, який складається з: інтерпретації музичних творів довшеної програми; досконалого володіння музичним матеріалом; психологічної розкнутості перед концертним виступом. Для досягнення цієї мети виконавець вирішує комплекс завдань, що складають і визначають кінцевий результат. Умовно ці завдання можна визначити як: *аналітичні* (входження в образно-емоціональну сферу виконуваного твору);

*технологічні* (виражальні виконавські засоби і способи їх втілення в реальний художній образ); *психологічні* (самоконтроль за емоційним станом під час гри); *імпровізаційність* (як прояв співтворчості і живого втілення художньо-образної змістовності музичного твору на сцені, а також, – в залежності від зворотної реакції слухача на реальне звучання).

Кожен із вище вказаних факторів складає певний об'єм інформації, досвіду, здібностей, які виконавець використовує для вирішення кінцевого результату – адекватного сприйняття слухачем інтерпретаторських виконавських намірів.

У музичній виконавській та педагогічній практиці існує питання щодо вибору темпів для роботи над музичним матеріалом. Деякі фахівці вважають, що виконавець повинен працювати з повним емоційним навантаженням над музичним матеріалом у повільних і середніх темпах, щоб забезпечити емоційну стабільність і емоційний запас для подальшої роботи у більш швидких темпах. Інші фахівці вважають, що робота в повільних і середніх темпах не повинна бути пов'язана з постійним емоційним «наповненням», оскільки емоції можуть відволікти від складних технічних завдань.

Виконавець повинен мати добру технічну базу і знати власні можливості, щоб правильно вибрати темп роботи над музичним матеріалом. Недостатня емоційна лабільність може призвести до нездатності включити процесуально-емоційний тонус у процесі зміни темпів і контрастних м'язово-рухових навантажень, що може негативно вплинути на виконання твору. З іншого боку, емоційна атрофія при роботі у середніх темпах може призвести до втрати емоційної виразності у швидких темпах, що також негативно вплине на виконання твору. Отже, важливо знати, як правильно працювати над музичним матеріалом в різних темпах, щоб досягти найкращих результатів.

Концертне виконавство повсякденно непередбачуване, тому ситуаційні емоції, яких намагаються уникати майстри-виконавці – теж непередбачувані. В чому полягають особливості емоційної невизначеності у виконавця-майстра?

По-перше, логічні роздуми (раціональний фактор) супроводжуються відповідним емоційним фоном, наприклад, «якщо я вимагаю від інших, то і від мене спитається; якщо я наполягаю на власних поглядах, то і до мене будуть претензії у поглядах і смаках».

Різне осудження когось у виконавській майстерності теж несе негативні емоції. Людина, яка має імпульсивний характер темпераменту, буває схильна до негативних реакцій як у сприйнятті музично-виконавського мистецтва, так і в його усвідомленні. Після зміни



ситуацій (емоційна лабільність), настрою, часу – приходить період *раціо*, коли здійснюється оцінювання власних вражень, аргументів, висновків тощо. Самооцінка своїх дій та аналіз їх наслідків призводять до висновків про психологічно-емоційні навантаження, які свідомо, або підсвідомо виникають при концертних виступах. Тому, виконавець отримує практично безперервне відчуття естрадного хвилювання. Тобто, особистісна емоційність в оцінці сторонніх спостерігачів спрацьовує на ситуаційному рівні.

Постійні творчі пошуки оптимально вірної інтерпретації музичного твору, його стилевих особливостей, спонукають до порівняння емоційного стану виконавця з емоційною оцінкою результату його виконавської творчості. Виконавець-майстер постійно перебуває в пошуках художньої інтерпретаторської істини. Він не може зупинитися на досягнутому, особливо коли трактуються шедеври світової музичної культури. Ці пошуки інколи стають алогічними, коли одна інтерпретація не відповідає іншій за змістом і формою. В таких випадках навченість, інтуїція виконавця і знання психології композиторської творчості є критерієм відповідності виконавських намірів до авторському задуму.

Стосовно єдності емоціонального і раціонального факторів у виконавському процесі існують різні тлумачення, оскільки кожний виконавець уявляє не стереотип, а власну позицію творчого розуміння задумів, емоцій, художніх намірів, які він спрямовує на процес донесення до слухача. Раціональний аспект розумово-почуттєвої діяльності музиканта-виконавця полягає в оцінці й контролюванні протікання власних ситуативних і художніх емоцій, психологічних станів під час гри. Виконавець, маючи досвід концертно-виконавської практики, відчуває і, аналізуючи, виявляє причини наявності здобутих переживань. Розумове спрацьовує на *емоційне* і, в підсумку, – природний процес музикавання стає почуттєво-раціональним, – з різницею переваги одного над іншим, в залежності від типу психологічної організації суб'єкта.

Виконавець, спілкуючись зі слухачем, переживає *почуттєве* через *раціональне*, а *раціональне* – через *почуттєве*, але вже на новому рівні. І цей процес може бути безперервним, оскільки *почуттєве* і *раціональне* у виконавця в часі модифікують в контексті розгортання художньо-образного змісту, драматургії втілюваного ним музичного твору. Тобто, співвідношення вагомості *почуттєвого* і *раціонального* у виконавському процесі має індивідуальний характер, оскільки кожна особистість має індивідуальні якості. Отже, співвідношення *почуттєвого* і *раціонального* у виконавському мистецтві – явище процесуальне. Ми спостерігаємо багато прикладів коли композиторів-виконавців виконують власні твори в різні періоди свого творчого життя по-

різному: змінюються темпи, глибина звукоутворення, динамічний план тощо. Ці коливання вказують на зміни балансу емоційного і раціонального факторів в залежності від змін в характері, виконавському і життєвому досвіді, психіці людини – композитора-виконавця.

Природно, виникає питання: в чому полягає критерій співвідношення емоційного і раціонального у виконавському мистецтві і чи правомірною взагалі така постановка питання про його існування?

Очевидно, що однозначної відповіді на це питання не може бути, бо критерій естетичної оцінки художнього твору – поняття багатоспектральне. Кожний виконавець по-своєму темпераментний і по-своєму раціональний у визначенні власних творчих уподобань. Це означає, що критерій повинен бути поза конкретною особистістю виконавця, що розуміння цього критерію є джерелом і загального, і кожного в окремоті. Елементарна психологія дає відповіді на ці питання.

Також, необхідно відзначити наступне:

1. Високий критерій притаманний не тільки кожному талановитому виконавцю (який має природний темперамент, характер) – але й виховується на кращих зразках світової культури, відповідно – формується (як творча особистість) під час навчання та спілкування в оточуючій мистецькій атмосфері. Тобто все, що оточує творчу особистість, створює атмосферу для пошуку критерію мистецької якості, принаймні, так званої «золотої середини». Але, цього недостатньо, якщо суб'єкт не має мотивації до пошуку саме естетично-вишуканого критерію. Мотиваційна ж сфера цього пошуку виникає лише в контексті раціонально-почуттєвої самооцінки емоціональних і раціонально-вольових якостей музиканта-виконавця.

2. Співвідношення *емоційного* і *раціонального* факторів походить від самого джерела – музичного твору: уважне виконавське *розшифрування* нотного тексту (мікроінтонування тут має особливу роль, – детальний аналіз подає М. Давидов) та глибоке проникнення в сутність композиторського задуму не дозволяють далеко відійти від конкретної емоційно-образної сфери. Але виконавці, як і композитори, мають властиві тільки їм темперамент і інтелект і, тому, з педагогічної точки зору, необхідно спілкуватись з репертуаром, який несе в собі емоціональні чи раціональні художні якості та навантаження, що імпонують естетичному смаку саме даного виконавця.

3. Критерії у виконанні музичних творів можуть бути різними щодо стилю композиторів та образності. Нас цікавить критерій співвідношення *емоціо* – *раціо* тотожно *раціо* – *емоціо* у конкретного музиканта-виконавця.

Наступним показником єдності двох компонентів *емоціо і раціо* у виконавстві є стабільність виконання. Стабільність – це якість, що належить виконавцю, який панує над своїми емоційними станами. Але цього недосить. Оцінюючи і контролюючи свої емоції під час публічного виступу виконавець може інколи помилятися (зупинятися). Це явище має причини, наприклад: загальна неухважність; недостатня опрацьованість автоматизму музично-ігрових рухів.

При досконально опанованій програмі, під час гри на сцені, у виконавця, після перших хвилин емоційного напруження, виникає (як правило) відчуття позитивного емоційного тону (акустика відчута, публіка уважно слухає, музичний матеріал звучить згідно з образно-художнім задумом), який сприяє прояву лабільності м'язово-дотикових відчуттів. Але й відомо, що емоційні сплески як негативні, так і позитивні інколи заважають раціональному м'язово-руховому контролю. Саме в таких *емоціонально-раціонально* неконтрольованих ситуаціях, виникає м'язово-рухова некерованість, і, як результат, – негативні наслідки в технології виконання музичних творів. Тому виконавець повинен готуватись до подібних ситуацій заздалегідь, тобто – у домашній роботі.

На особливу увагу заслуговує виконання поліфонічних творів. Контроль за кожним з голосів поліфонічного твору (наприклад, чотириголосної фуги) дуже складний і, мабуть, неможливий, але й не потрібний, оскільки така спрямованість відволікає увагу від розгортання драматургії (динаміки в широкому розумінні) музичного твору. Тому, доцільно при самостійній роботі над даним матеріалом переключати увагу з одного голосу на інші для виховання спрямованості слухових спостережень, які надають можливість відокремлювати значимість кожного з них. Але й цього недостатньо для стабільності виконання.

Виникає необхідність опанування спрямованим поєднанням м'язово-дотикової і слухової пам'яті. Тобто, в найбільш складних фактурних епізодах слуховий контроль треба зосереджувати на фактурно-незручних місцях, а підсвідомо (на м'язовій, зоровій пам'яті) контролювати більш прозору фактуру.

Музичне виконавство, як і інші види мистецтва, покликане здійснювати місію художнього сприйняття і відображення дійсності за законами краси. Образна змістовність емоційного відтворювання музикою світу розмаїта: трагічна, комедійна, драматична, лірична тощо. Яка краса в цих явищах? Естетична місія мистецтва складається не тільки з прекрасно-позитивних відчуттів; в усій повноті людських переживань вона значно ширша – від трагічного до комічного. Людина з однобічним

сприйняттям дійсності не може співчувати людині з розвинутим, багатоспектральним відчуттям існуючого світу.

Сприймання і відтворення дійсності в усій багатобарвності є покликанням мистецтва: через емоційно-понятійне розуміння до виховання почуттєвого і раціонального. «Семантична репрезентація пов'язана з переведенням музичних значень в нову систему виміру, з понятійним усвідомленням звучання. Останнє надає можливості конструювання нових музичних визначень, тому що понятійний рівень свідомості забезпечує можливість перенесення попереднього досвіду на раніше небували ситуації (усвідомлення логічної апперцепції), і таким чином забезпечує можливість семантичної репрезентації»<sup>13</sup>.

Чому ці завдання випали саме на музично-виконавське мистецтво? Тому, що воно більш проникливе, почуттєве, комплексне щодо впливу на людську психіку (воно діє багатоспектрально на всі органи відчуття людини) ніж суто мовні, понятійно-знакові системи.

Які ж творчі цілі, наміри у музиканта-виконавця? Митці по-різному відповідають на це питання. Але існує покликання, яке належить не тільки одній людині, а й іншим, оскільки виконавець творить не лише для себе, а, перш за все, й для тих, кому він потрібен.

## **2. Психотехніка як джерело нових емоцій у музично-виконавській діяльності**

Сприйняття музики і, зокрема, музично-виконавського мистецтва відбувається на двох рівнях: пасивно-слуховому та активно-дійовому. В музикознавстві поняття *психотехніка* (маємо на увазі особливості здійснення дій музиканта-виконавця в реалізації художніх намірів в екстремальних умовах концертного виступу) зосереджує в собі осмислення засобів виконавської спрямованості втілення творчих завдань, які відбувається на двох умовних рівнях (процес опанування твору в домашніх умовах і концертне виконання), то і наші зосередження спрямовуються саме на них.

Пасивно-слухове сприйняття протікає при прослуховуванні музичного твору. Активно-дійове сприйняття музики починається безпосередньо з початком ознайомлення виконавця з нотним текстом музичного твору. Але, існує ще один рівень сприйняття музики музикантом-виконавцем, коли, при пасивно-слуховому сприйнятті музики, виконавець дає аналітичну оцінку музиці з точки зору композиторського

---

<sup>13</sup> Самойленко О. Музика між комунікацією та спілкуванням (норми та парадокси музикознавчого пошуку сенсу). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. Нежданової*. Вип. 7. Одеса, Друкарський дім, 2006. С. 45.

обдаровання і з точки зору майстерності її виконання. Відносно цієї позиції доречно процитувати міркування О. Самойленко: «Саме, виходячи з особливостей семантичної інтерпретації в музиці ми підкреслюємо, що музична семантика – це психологічно обумовлене явище, що пов'язане з нормами сприйняття і засобами впливу музики»<sup>14</sup>.

Умовний розподіл названих рівнів подається з метою суто аналітичного їх розгляду. В цілісному уявленні музиканта-виконавця постійний процес їх змін відбувається одночасно: при образно-емоційному сприйнятті виникає професійно-аналітична оцінка музичного твору, при аналітично-смісловій роботі над музичним твором виявляється його образно-емоційний зміст.

Сприйняття рухового аспекту у виконавстві пов'язане з поняттям *техніка*. Техніка музичного виконання має свої традиції трактування. Деякі фахівці під технікою розуміють тільки моторний аспект втілення художнього задуму. Інші мають більш широке розуміння цього терміну.

У вузькому значенні поняття *техніка* означає здатність виконавця в опануванні певними прийомами гри, тобто – необхідними аксесуарами м'язово-моторних рухів-дій, потрібних для виконання конкретних музичних творів поза їх концептуально-художньо-образної спрямованості (вправи, гами, арпеджіо, акордові сполучення різними штрихами, в різних темпах, різною динамічною гучністю, різною аплікатурою, інструктивні етюди), хоча й тут обов'язково присутні елементи виразності звуковимовлення (характер атаки звуків, міра їх зв'язності, роздільності, витриманості, їх артикуляція, фонічність тощо), які безмежно урізноманітнюються при виконанні музичних творів різних жанрів, стилів, форм.

В широкому розумінні техніка виконавця базується на психологічній установці на виконання певної інтерпретаторської задачі. До поняття *техніка* доречно додати – *художня*, оскільки моторний аспект м'язової рухливості завжди спрямований на вирішення конкретної художньої задачі. Таким чином, умовний розподіл виконавської техніки на *моторний* і *художній* аспекти проходить на межі конкретних виконавських завдань, наприклад: філірування однієї ноти окремо і філірування однієї ноти в музичному контексті – тобто в художньо-доцільному процесуально-інтонаційному вимовлянні. У першому випадку виконавець психологічно розкутий. Він має необмежений час на м'язовий контроль; у другому випадку час на м'язовий контроль обумовлений інтерпретаторським задумом – конкретним темпом, конкретною динамікою та

---

<sup>14</sup> Самойленко О. Інформаційно-культурологічні аспекти проблеми пам'яті у музиці. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. Нежданової*. Вип. 6. Одеса, Друкарський дім, 2005. С. 25.

іншими виконавськими засобами виразності. На наш погляд, саме перехід від вільного (в часі) опанування засобами виконавської техніки до оволодіння нею в процесі виконання музичного твору – породжує новий психологічний настрій виконавця, а разом, – і нові емоційні відчуття. Показовою в даному відношенні є часова процесуальність фактурних змін при виконанні музичного твору, що вимагає від виконавця не тільки майстерно-лабільного володіння різними видами художньої техніки, а й породжує низку психофізіологічних проблем, а саме: вміння розподілу слухової уваги на динамічне розгортання драматургії музичного твору (попереджувальні слухові уявлення) поряд із одночасним слуховим контролем за якістю втілення виконавських виражальних засобів (штрихів, темпів, метро-ритмічних груп, агогіки). Крім того, опанування м'язово-дотикових відчуттів музично-ігрових рухів потребує їх усвідомлення в контексті художньо-образного осмислення. Маються на увазі складні утворення, що природно не існують в готовому вигляді, але елементи яких мають, безумовно, рефлекторне звуко-творче походження. Усвідомлення м'язово-дотикових відчуттів призводить до «продовження себе» у діяльному прояві: існує закономірність залежності рухливого як прояву психічного, і психічного як результату рухового.

Попри суб'єктивний характер протікання і самооцінки м'язово-дотикових відчуттів, синтез науково-експериментальних досліджень і практичної діяльності – найбільш ймовірний шлях до усвідомлення даної проблеми. Відсутність досвіду практичної виконавської роботи і покладання лише на теоретичні пошуки не дає можливості передати, а головне – досягнути практичне значення м'язово-дотикових відчуттів музиканта, критерій усвідомлення яких з'являється в аналізі власного і синтезі загального. Це означає, що рівень усвідомленості м'язово-дотикових відчуттів визначає психофізіологічну сутність проблеми і сприяє становленню не тільки індивідуальної виконавської техніки, а й відіграє важливу роль в становленні особистісно-емоційних якостей суб'єкта.

Наукова постановка проблеми полягає у взаємному підпорядкуванні *почуттєвого – усвідомлюваному і усвідомлюваного – почуттєвому*, і в цьому діалектичному процесі підпорядковується пошук і знаходження *конкретно-необхідного*. Тобто, відносно практичних здійснень, виконавець повинен відчувати і усвідомлювати, перш за все, *раціональні* можливості використання свого м'язово-рухового апарату. А для цього необхідно визначити наступне: як при мінімальних фізичних навантаженнях досягти максимально визначеного художнього результату, наприклад, як варіантна множинність розставлення аплікатури надає

можливість вибору такої, яка при мінімальних енерговитратах створює умови реалізації максимально швидких темпів.

Психотехніка покликана до втілення творчих завдань. Смыслова модель методу психотехніки полягає в трансформуванні уявлення природно-наукового в образно-дотикову реальність. М. Давидов<sup>15</sup> практикує (як один із варіантів взагалі) таку методологію, згідно з якою природні музично-ігрові рухи усвідомлюються відносно дотикових відчуттів щодо засобів музично-виконавської виразності (наприклад, – хапальний рух, як досягнення необхідної віртуозності). І тому, на його думку, образно-художні уявлення таким чином трансформуються в реальне звучання, що й складає триєдине поняття – *елементи цілісної інтерпретації*.

Яким же чином психологія виконавця впливає на емоційний стан під час опанування художньою технікою?

По-перше, в опануванні виражальними виконавськими засобами музичної виразності взагалі (а не тільки в окремих її проявах) даного музичного твору може існувати декілька варіантних сполучень, які, безумовно, залежать від низки факторів: талановитості виконавця; системи роботи над музичним твором; психологічного настрою; темпераменту; фізіологічного самопочуття тощо. Для одного виконавця одночасна робота над усіма засобами музичної виразності має позитивний психологічно-емоційний стан, оскільки його рівень обдаровання дозволяє контролювати гармонію сприйняття цілісного комплексу цих засобів. Для іншого – одночасна робота над усіма засобами музичної виразності неможлива, оскільки здатність його уваги не виходить за межі тексту і ритму. Третій тип виконавця доводить текст до належного темпоритму, а тільки після цього підключає інші засоби виразності тощо. Але рівень обдаровання може й не вирішувати варіантних сполучень в опануванні комплексом засобів музичної виразності; іноді виконавець, менш обдарований, спираючись на логічно-обумовлену систему роботи, може показувати більш ефективний звукообразний результат.

Кожний етап роботи над музичним твором вносить свої корективи у психоемоційний стан виконавця. Початок роботи над музичним твором характеризується здебільшого як логічно-аналітичний. Тобто, знайомство з нотним текстом нового для виконавця музичного твору пов'язане з певним емоційним станом пошуку і здогадок, з інтуїтивних відчуттів. Виконавець аналітичного складу мислення, який має добре розвинуте внутрішньо-слухове образне уявлення, вже на початковому

---

<sup>15</sup> Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник. Київ : Музична Україна, 2004. 240 с.

етапі роботи над музичним твором здатен в цілому охопити цілісну художню концепцію музичного твору, що дає йому змогу підсвідомо виходити на більш високий рівень емоційного входження до даної концепції. А швидке входження в образно-емоційний зміст музичного твору на початковому етапі роботи, як відомо, зразу спрямовує на пошук конкретних технологічних засобів втілення і, як наслідок, творча робота над художньою технікою втілення композиторського задуму розпочинається вже на першому етапі роботи над музичним твором. А це означає, що загальне емоційне становлення виконавця знаходиться на рівні відчуття приємної знахідки, викликаючи стан творчої наснаги. В такому випадку напружена робота над опануванням окремими елементами художньої техніки відбувається з мінімальними нервовими енергозатратами. І це дуже важливо, оскільки інтерпретаційні пошуки потребують певної розумової енергії.

Інша ситуація складається, коли виконавець на першому етапі роботи одержує лише часткову інформацію щодо художньо-образної сфери музичного твору, коли у свідомості домінують клавіатурні шукання. Без чіткого уявлення образного змісту твору, пошуки виконавця спрямовуються на вирішення конкретної технічної проблеми (наприклад, розставлення аплікатури), яка може хибно спрямувати вирішення проблеми поза цілісного музичного смислу. Емоційний стан виконавця в такому випадку буде інший, адже постійна невпевненість у своїх діях породжує емоційну невизначеність, а звідси – відчуття власної неспроможності. Такий емоційний стан потребує виснажливих нервових енергозатрат.

Якщо наведені вище приклади розглянути через призму характеру і темпераменту, то психоемоційний потенціал виконавця розкривається ще ширше.

Емоційність вносить певні зрушення в процес осмислення самого музичного твору, а також форм і засобів роботи над ним.

Джерело емоційних процесів становлять: вразливість, імпульсивність, лабільність чутливості.

Кожна з цих трьох характеристик має суттєві якості: вразливість відображає здатність людини до емоціогенних впливів; імпульсивність – спонтанну швидкість дії емоції на вчинки людини без попереднього усвідомлення; лабільність – гнучкість, пристосованість емоцій, – їх модифікацію в процесі музичного розвитку, зміни одного емоційного стану іншими. Виникає суттєве питання: яким чином вказані характеристики почуттєвості впливають на свідоме ставлення виконавця до світогляду взагалі і на конкретні прояви творчої роботи, і, навпаки, –



яким чином творча робота виконавця впливає на характеристики почуттєвості?

Оскільки світогляд людини формується поступово, доречно вирішувати ці питання в конкретних взаємозв'язках емоційних характеристик у творчій роботі виконавця, яка має процесуальне походження і трансформується в різних вікових категоріях та починається з появою і накопиченням нових почуттів від діяльного спілкування з музикою. Тому доречно розглянути вікові особливості розглядуваної теми.

Безумовно, що кожна дитина має певний музичний досвід перед початком професійного музичного виховання. Цей досвід формується в залежності від естетичних смаків середовища, в якому дитина росте і спілкується. Але, це не означає, що дитина, яка, наприклад, формується в сім'ї професійних музикантів-скрипалів обов'язково буде скрипалем. Достатньо й життєвих прикладів, коли відбувається навпаки: батько – скрипаль, син – піаніст. Що означає це явище з точки зору музичної психології?

По-перше, дитина наслідує темперамент не тільки від батьків, а ще й від попередніх поколінь; по-друге: формування характеру у дитини відбувається в інших соціальних умовах, ніж у батьків, а це означає, що дитина за власним бажанням обирає той чи інший об'єкт уваги (музичний інструмент). Навіть тоді, коли риси характеру починають тільки формуватися, – вибір здійснюється інтуїтивно. Бувають випадки, коли авторитет батьків тисне і впливає на вибір. Нас цікавить не різноманітність випадків, а процес становлення психоемоційного розвитку учня, який любить свій інструмент.

Дитяча психологія водночас проста і складна. Проста у сприйнятті зовнішнього світу, складна в його розумінні. Явища сприймаються дитиною на предметно-образному рівні, а їх аналітико-синтезованої оцінки ще немає. Питання дитини: «А чому це так відбувається?» свідчить про перші аналітичні спроби з'ясувати походження певного явища. Цікаво, що в такому віці учні початкової музичної освіти такі питання задають не часто. Це пояснюється переключенням уваги з уже відсутньої предметно-образної сфери на ще не сформовану – слухомоторну. Відсутність образних уявлень на рівні опанування елементарними виконавськими виражальними засобами викликає негативний емоційний стан учня. З'являється відчуття власної неспроможності, ганебного стану і, як результат – розчарування у музичному покликанні. Тому талановиті викладачі з перших занять акцентують увагу учня на образно-слуховій сфері: музичний матеріал викладають з пісенним супроводом: учень співає, викладач – акомпанує; учень виконує одну партію, викладач – співає і виконує іншу партію; учень виконує обидві

партії, викладач – співає; учень співає і виконує обидві партії. Або, де засоби музичної виразності асоціюються із знайомими для учня явищами (наприклад, крещендо-димінуюендо представляється як наближення-віддалення польоту літака тощо).

Паралельно становленню м'язово-рухових навичок виникає потреба розширення образно-емоційної сфери в уявленні учня. Існує ефективний підхід до розвитку музичної майстерності: відповідність вибору репертуару на всіх етапах навчання кожної окремої особистості з метою поглиблення інтонованого смислу музичного матеріалу та послідовного ускладнення виконуваних технічних задач, наприклад, програма для середніх спеціальних музичних шкіл «Спеціальний інструмент баян»<sup>16</sup>. Ця програма спрямована на індивідуальний підхід до учня, – його рівня обдаровання, особистісних якостей темпераменту і характеру, вікових особливостей сприйняття і усвідомлення як взагалі дійсності, так і музичного матеріалу конкретно. Саме подібні підходи сприяють формуванню почуттєвого відношення дитини до сприйняття нових музичних вражень, а, отже, й розширюють сферу її емоційного мислення.

Одним з найефективніших факторів емоційного виховання музиканта є виконавський метод детального мікро-макроінтонування музичних творів протягом від дитячого – до зрілого віку. У роботі М. Давидова<sup>17</sup> детально розроблено формули мікроструктурного інтонування, що складають технологію виконавського інтонування як першооснови у створенні теоретично-практичних перспектив формування навичок логічного музичного мислення виконавця з комплексним формуванням виконавської майстерності. «Якщо учень не опанує елементарними навичками смислового інтонування, то подальша перспектива стати майстром «інтонованого смислу» – сумнівна. Провід – *смислове інтонування і мистецтво інтонованого смислу* (логічно-обумовлене) становить перспективу формування емоційно-логічного виконавського мислення музиканта»<sup>18</sup>.

Це загально філософське розуміння сутності призначення музично-виконавського мистецтва інколи неадекватно сприймається щодо його процесуальності. І тому, одним із методичних завдань при вихованні специфічного музично-виконавського мислення є включення здатності людини до словесно-логічної оцінки вражень, почуттів, відчуттів,

---

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

<sup>17</sup> Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник. Київ : Музична Україна, 2004. 240 с.

<sup>18</sup> Самітов В. Теоретичні основи фахового мислення музиканта-виконавця як критерій професійної майстерності : монографія. Луцьк : ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2011. С. 104.

емоцій від навколишніх явищ, внутрішніх переживань і в тому числі й музичних.

Для прикладу розглянемо емоційний спектр музично-виконавської думки.

Емоція – словесно нерозшифрована логічна думка. Процес пошуку жанрово-стильових інтонацій розвиває образно-логічну і, як результат, емоційну змістовність мислення музиканта-виконавця.

На кожному етапі роботи над музичним твором акцентування смислово-логічного і образно-емоційного мислення може варіюватись в залежності від темпераменту, майстерності, методів опанування музичного твору.

Смислове інтонування становить мету і спосіб формування виконавської художньої технології в конкретиці оволодіння музично-виконавськими виражальними засобами і прийомами. Саме на цій основі мистецтво інтонованого смислу втілює глибинну концепцію музичного твору і генерує нові емоції у формі концептуального смислового інтонування. Адже музичний твір є носієм певного емоційного спектру. Розшифровка складових цього спектру – завдання виконавця.

Тут мікроінтонування відіграє вирішальну роль у відтворенні і в передачі запрограмованих у музичному творі переживань, почуттів, емоцій, роздумів. Виконавське мікро-макроінтонування – унікальний спосіб формування технології виконавської самореалізації в процесі відтворення нескінченної палітри художньої образності, а, отже, – безперервного ряду варіантів музично-слухових сполучень, що є безпосередніми носіями вражень, почуттів, емоцій.

Потреба в нових відчуттях, почуттях породжує і варіантну множинність інтерпретацій. Виконавець асоціативно використовує свій емоційний досвід: спрацьовує емоційна пам'ять від вражень, від попереднього репертуару. Разом з тим, новий твір, нова художньо-образна картина виконуваного твору спонукає його й на пошук нових ракурсів мелодично-гармонічних структур, що генерують нові емоційні стани. Інакше, визначення стильових ознак виконуваного твору може бути знівельоване.

Отже, репертуарно-стильове розмаїття музичної творчості в сполученні з майстерністю виконання характеризують мікро-макроінтонування як необхідну умову мистецтва інтонованого смислу.

Поняття *емоційне мислення* ми розглядаємо в різних ракурсах його функціонування. В даному випадку мислить конкретна людина, творча особистість. Конкретність індивідуального мислення залежить від багатьох факторів: континуально-генетичної спадщини, умов життя і виховання, належності до виду діяльності, стану здоров'я, часу

існування в конкретних історичних умовах тощо. Кожна з цих умов впливає на психоемоційний стан виконавця, а це означає, що мислення варто розглядати в асиміляційно-емоційних зв'язках, тобто, – знаходити спільні та відмінні риси в конкретних життєдіяльних і співтворчих умовах.

*Музичне мислення* розглядається нами як в широкому розумінні, так і в залежності від специфіки творчої діяльності. Композитор мислить внутрішньо-слуховими уявленнями, а потім їх реалізує у нотному запису. Виконавець розшифровує нотний запис, прагнучи досягти адекватності внутрішньо-слухових уявлень композитора у реальному звучанні.

Розкриття особливостей образно-емоційного мислення композитора – основне завдання для виконавця вже на першому етапі творчого процесу. Виконавець виявляє образно-емоційну сферу композиторського задуму шляхом творчих пошуків, тобто відбувається двошаровий процес – розкриття образно-емоційної сфери шляхом визначення художньо доцільних виконавських засобів втілення. В цьому відношенні далекосяжна думка О. Самойленко: «В проекції на музичний вплив семантичну репрезентацію можна розглядати як осмислення, яке завершується після і за межами безпосереднього сприйняття музичальної композиції відношення щодо стильових спрямувань композиції. Дане усвідомлення закріплюється в жанрових установах музики і визначає жанрову презумпцію «музичного сенсу». Можна сказати, що жанром починається і жанром закінчується (але уже іншим, зміненим!) смислове наповнення музики на всіх його рівнях»<sup>19</sup>.

Аналітико-пошукова робота по визначенню засобів виконавської реалізації обраної концепції музичного твору умовно включає ряд компонентів: *логічний, технологічний, почуттєвий*.

*Логічний* аспект спочатку спрямовується на розкриття інтонованого смислу найменших звукових сполучень (мотив, фраза) по горизонталі і доведення їх до логічного зв'язку по вертикалі з подальшим об'єднанням в більш великі структурні утворення. Слухові враження від такої роботи мають певну новизну інформації, яка є носієм нових почуттів, що і являє собою процес емоційного наповнення виконання. Розкриття логіки розгортання лінійно-вертикальної структури потребує зосередженості уваги, що спонтанно відображається також на змінах характеру процесу озвучування і реакцій темпераменту виконавця як в позитивному, так і в негативному ракурсах. Логічний аспект, маючи

---

<sup>19</sup> Самойленко О. Інформаційно-культурологічні аспекти проблеми пам'яті у музиці. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. Нежданової*. Вип. 6. Одеса, Друкарський дім, 2005. С. 27.

процесуальну природу, модифікує як безпосередньо під час гри, так і, в залежності від етапу роботи над музичним твором. Необхідно відзначити, що всі вище названі компоненти мають творчу природу: варіантність орієнтації і переорієнтації.

*Технологічний* аспект як результат попередньої аналітико-пошукової роботи реалізує визначеність художніх намірів виконавця, обумовлених м'язово-руховими реакціями. Проблемність взаємозв'язку «логічне – м'язово-рухове», інакше – «центр – периферія» іноді полягає в подоланні тенденції виконавців «грати від клавіатури», якщо формування рухових і дотикових навичок проходить поза опанування образно-слухових уявлень, спрямованих на утворення цілісного художньо-доцільного виконавського технологічного комплексу. Процес накопичення емоційних вражень у такому випадку зупиняється, і паралельно зупиняється пошук нових барв і засобів виконавської виразності.

Отже, логічно-обумовлене мікро-макроінтонуювання кожного конкретного музичного твору в його стилістичних особливостях – необхідна умова становлення художньо-образного й технологічного мислення виконавця.

Емоційний компонент аналітико-комбінованого мислення виконавця відображає психологічний аспект цієї роботи і є показником балансу в співвідношенні – художньо-аналітичне-м'язове. Незалежно від індивідуального художнього чи раціонального складу психіки виконавця, емоційний процес коригується смыслом, вмінням удосконалювати робочу координацію музично-ігрових рухів, тобто маємо: раціональний тип мислення виконавця, коли навички інтонованого смыслу проникають у художньо-образну сферу музичного твору значно глибше, ніж при грі «від клавіатури». Різний рівень професійної підготовки виконавців відображає й відповідний спосіб їх технологічного мислення: або вони грають «від клавіатури», або – «від інтонації».

Безумовно, вищезгадані аспекти технологічного мислення виконавця не можуть існувати відокремлено: воно (мислення) супроводжується вже набутими такими почуттями, що з'являються в процесі творчої діяльності.

Мислення виконавця не обмежується рівнем аналітико-комбінованої роботи, пошуком засобів художнього змісту музичного твору. Смыслове мікро-макроструктурне інтонування музичного твору – необхідна умова в становленні специфічного емоційного мислення виконавця, що складає першоджерело художнього виконавського мовлення митця. Мистецтво інтонованого смыслу полягає в самому його призначенні: мистецтво інтонації заради смыслу. Смысл можна розуміти широко, – як вираження емоцій музичним мистецтвом і більш звужено, – як

вираження емоцій в музиці чи як технологічне. Отже, емоційно-почуттєве мислення виконавця відображає емоційний світ музичного мистецтва в цілому. Створення шедеврів музичного мистецтва, породжене емоційним сприйняттям світу, потребує відтворення музичних образів у виконавстві шляхом синтезу емоціонального та інтелектуального (аналітичного) факторів.

Крім того, треба відзначити такі положення, що набувають свого значення в певних умовах, а саме:

1. Термін *психотехніка* зосереджує в собі спрямованість виконавських виражальних засобів на пошук і реалізацію творчих завдань.

2. Широке поняття *виконавська технологія* неможливе поза художніх намірів, для яких вона набуває смислового навантаження і значення як самостійної категорії – *художня техніка*.

3. Конкретні художні інтерпретаційні наміри породжують пошук конкретних технічних прийомів і засобів втілення. Звідси – пряме сполучення суто «технічних» завдань для вирішення суто «художніх».

Для усвідомлення *технічного* в *художньому* недостатньо їх відокремленого сприйняття. В даному разі повинні спрацьовувати численні зв'язки виконавської техніки і художнього змісту музичного твору, які складаються з розуміння загальної концепції музичного твору. Але цього, – інтуїтивного (як правило) розуміння недостатньо, і тому виникають інші наповнення і конкретизування, які певною мірою базуються на мікроструктурному розумінні інтонування в драматургічному розгортанні музичного твору і саме у співвідношенні з іншими концептуальними і процесуальними явищами – складають «режисуру розгортання» музичного твору (термін В. Москаленка<sup>20</sup>).

Проте, необхідно відзначити, що в опануванні суто м'язово-дотикових навичок і вмій, – неабияке значення для їх становлення-формування має паралельний – суто спортивний аспект оволодіння ними, оскільки виконавець, який віртуозно володіє повним набором рухальних умій і специфічних прийомів, краще орієнтується, насамперед, в інтуїтивному відчутті потрібних способів технологічного втілення образно-художнього змісту конкретного музичного твору. Це явище можна пояснити так: опановуючи різноманіттям виконавських технічних засобів (штрихів-приймів), кожний з яких позначений певним артикуляційно-динамічним характером, виконавець відчуває певне поле їх реалізації в конкретному музичному творі, і, якщо у нього розвинута фантазія, уявлення, асоціативна пам'ять, то, при втіленні композиторського задуму, наслідки будуть позитивно оптимальні. Це

---

<sup>20</sup> Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Київ : Музінформ, 1994. 157 с.

становить вельми суттєвий аспект в специфічному рухально-технологічному реалізуючому мисленні музиканта-виконавця.

При опануванні художньою технікою необхідно усвідомлювати не тільки її конкретно-практичне призначення, а й аспект її здійснення – як художнього втілення. Наприклад, техніка стрибкових змін положень рук при однакових і різних фактурних викладеннях потребує різних підготовчих, задалегідь обумовлених психологічних дій та їх м'язових пошуків-випробувань.

Отже, смислова модель *психотехніки* полягає в перетворенні уявлення в образну-дотикову реальність.

## ВИСНОВКИ

Отже, вищевикладений матеріал дає підстави зробити наступні узагальнення: естетичні потреби виникають як наслідок певних психікофізіологічних передумов; усвідомлення естетичного світогляду в діяльності людини спрямовує її подальший інтелектуальний розвиток; репродуктивне осмислення мистецтва є базовою основою продуктивної творчості; категорія *художнє світосприйняття* базується на процесуальності історичних видозмін як в психіці людини, так і в усвідомленій діяльності; надзвичайно складна ієрархія взаємовпливів об'єктів і суб'єктів пізнання породжує в музичному мистецтві відповідну проблему критерію щодо оцінки і якості самого мистецтва, – його творення і втілення; перспективи естетичного усвідомлення ґрунтуються на почуттєво-сприйнятливих якостях людини, початок яких знаходиться в континуально-генетичному. Звідси походять основні естетичні критерії оцінки як даного явища, так і творця, так і їх сприймаючих.

Критерії естетичної оцінки дійсності спираються на вивчення багатогранності життєдіяльності окремої індивідуальності та їх узагальнень. Доцільно зробити наступні визначення:

1. Складна система індивідуальних процесів пізнання у свідомості творчої людини потребує відповідної методологічної концепції втілення.

2. Музично-виконавський досвід, що засвідчує органічну невід'ємність *емоціонального і раціонального* факторів та усвідомлення виконавцем попередніх надбань і свого власного дієвого відношення до них, являє собою перспективу становлення професійної майстерності і майбутніх художніх звершень.

3. Мотиваційні процеси корегуються двосистемно. Асиміляційні процеси *емоціонального і раціонального* як вихідних факторів творчої діяльності формують естетичне відношення особистості до дійсності

безпосередньо через предмет діяльного спілкування з мистецтвом (музично-інструментальним, зокрема). Невід'ємність цих процесів саме й показує ті індивідуальні якості особистості виконавця, які, без представлення цього процесу, не розкривають суті даної проблеми.

4. Критерій оцінки естетичних явищ повинен бути, принаймні, заснований на осмисленні музично-виконавського мистецтва.

Опанування м'язово-дотикових відчуттів музично-ігрових рухів потребує їх усвідомлення. Маємо на увазі складні утворення в уяві, елементи яких мають, рефлекторне походження. Усвідомлення м'язово-дотикових відчуттів призводить до «продовження» себе у діяльному прояві. Тут діє закон взаємо-перекодування рухового в психічне, і психічного в рухове.

В процесі поступового формування світогляду, ці питання вирішуються спонтанно, в конкретних взаємозв'язках емоційних характеристик при творчій роботі виконавця і трансформуються разом зі зміною вікових категорій музиканта.

Термін *психотехніка* означає усвідомленість художньо доцільної виконавської спрямованості на реалізацію творчих завдань. Сказане обумовлює наступне: широке поняття *техніка* – як самостійна категорія існує в контексті художніх намірів митця, отже, – функціонує як художня; конкретні художні інтерпретаційні наміри породжують пошук конкретних засобів їх втілення. Звідси, – пряме сполучення суто технічних завдань для вирішення суто художніх цілей.

## АНОТАЦІЯ

У статті розглядаються питання окремого і загального, раціонального та емоційного аспектів музично-виконавської естетики. Естетика як наука про сприйняття, відображення, перетворення дійсності і внутрішньо-емоційних переживань людини через призму художнього має різні психологічні аспекти: усвідомлення, відтворення, переосмислення джерел естетичної уваги.

**Проаналізовано** – основи музично-виконавської естетики, що засвідчує невід'ємність емоціонального і раціонального факторів, усвідомлюваних виконавцем наявного і власного дійового відношення до них, являючи собою перспективу становлення творчих спонукань і майбутніх художніх утворень.

**Доведено** – асиміляційні процеси емоціонального і раціонального як вихідні фактори творчої діяльності формують естетичне відношення особистості до дійсності безпосередньо через предмет діяльного спілкування з мистецтвом (музично-інструментальним, зокрема). Критерії естетичної оцінки дійсності спираються на вивчення



багатогранності життєдіяльності окремої індивідуальності та узагальнень, які ми визначаємо як систему процесів пізнання, що у свідомості творчої людини потребує відповідної методологічної концепції втілення.

### Література

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

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

3. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Київ : Музінформ, 1994. 157 с.

4. Пясковский И. Логика музыкального мышления. Киев : Музыкальная Украина, 1986, 180 с.

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

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

7. Самойленко О. Музика між комунікацією та спілкуванням (норми та парадокси музикознавчого пошуку сенсу). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. Нежданової*. Вип. 7. Одеса : Друкарський дім, 2006. С. 39–48.

8. Спеціальний інструмент баян : для серед. спец. муз. шкіл / В. М. Заєць, та ін. Вінниця : Нова книга, 2005. 132 с.

9. Goleman D. Emotional Intelligence: Why it Can Matter More Than IQ. Bloomsbury Publishing Plc, London, 1996. 312 p.

10. Laszlo E. Aesthetics of live musical performance. *The British Journal of Aesthetics*, Volume 7, Issue 3, July 1967, P. 261–273.

11. 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.

**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 str., Drohobych, 82100, Ukraine

**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, 01001, Ukraine

**Zaiets Oksana Petrivna,**

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