

## АСПЕКТИ ФАХОВОГО МИСЛЕННЯ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

Стаття включає праці широкого кола авторів різних музично-виконавських спеціальностей з метою узагальнення досвіду, специфічних особливостей суміжних сфер виконавського мистецтва, висвітлених у дисертаціях з виконавського музикознавства. Водночас подається увесь перелік понять і термінів, теоретично обґрунтованих автором статті на основі наукових пріоритетів.

**Ключові слова:** артистизм, інтерпретаторське мислення, стильність лінійної ритмодинаміки штриха, стильність гри, фонічність вертикальної звучності, форми музично-ігрових рухів, формули мікроструктурного інтонування, віртуозність гри.

*Davydov M. Some Aspects of Performing Musician Professional Thinking. The article incorporates a wide range of work characteristic of various music authors and performing professionals, in order to generalize the experience of specific features related to the fields of performing arts. It covered dissertation level studies on performing musicology. At the same time, it presents a list of all the concepts and theoretically based terms expressed by the author of the article on the basis of his scientific priorities.*

**Key words:** artistic, interpretative thinking, style collinear rhythmodynamics stroke, style games, background vertical sounding forms of music and game movements, the formula microstructural intoning virtuosity.

*Давыдов М. Аспекты профессионального мышления музыканта-исполнителя. Статья включает труда широкого круга авторов различных музыкально-исполнительских специальностей с целью обобщения опыта, специфических особенностей смежных сфер исполнительского искусства, освещенных в диссертационных исследованиях с исполнительского музыковедения. В то же время представляется весь перечень понятий и терминов, теоретически обоснованных автором статьи на основе научных приоритетов.*

**Ключевые слова:** артистизм, интерпретаторское мышление, стильность линейной ритмодинамики штриха, стильность игры, фон вертикального звучания, формы музыкально-игровых движений, формулы микроструктурного интонирования, виртуозность игры.

**Постановка проблеми та аналіз досліджень.** Професійне втілення композиторського задуму при виконанні музичного твору розкриває концепцію його образності – у ритмодинаміці виражальних засобів та стильність гри, виявляючи фахове мислення музиканта. Музикознавство узагальнює методологічний, методичний, виконавський і педагогічний досвід в усіх формах виконавства. Представлені нами аспекти фахового мислення у понятійно-термінологічній системі втілюють досвід сучасної музичної педагогіки.

Історично склалися два різновиди музично-виконавської фахової термінології: загально-теоретична й інструментально-специфічна. Обидва – результат узагальнення емпіричного виконавського та педагогічного досвіду і частково зафіксовані в тлумачних словниках музичних термінів Б. Яворського, Ю. Юцевича, ін.

Здобутки виконавського музикознавства актуалізують педагогічну проблематику в плані підвищення рівня концептуально-інтерпретаторського та технологічного мислення. Педагогічна доцільність здобутків виконавського музикознавства ще належно не сприйнята фаховою педагогікою через обмеженість наукової інформації. Більшість матеріалів ще не включається у формування майстерності виконавців і не сприяє адекватному підвищенню інтелектуалізації музичного виконавства.

Автором даної статті, в співавторстві з В. Сумароковою, було започатковано публікації «До словника музичної педагогіки» (Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського) [3; 4], енциклопедичний довідник «Виконавське музикознавство» [2; 6], куди увійшли ключові слова й поняття низки праць різних авторів, а також жанрова термінологія в тлумаченні Є. Юцевича.

**Мета статті** уособлює узагальнено понятійно-термінологічний апарат, переважно кандидатських і докторських дисертацій широкої тематики досліджень.

**Виклад основного матеріалу.** Музичне виконавство, в його напрямках – інструменталізм, творчість, музикознавство, герменевтика, комунікативність – багате розмаїттям аспектів мислення, сконцентрованих у науковій понятійно-термінологічній системі, яка, всебічно узагальнюючи практичний досвід, створює методологічну основу навчального процесу та сприяє інтелектуалізації музично-виконавського концептуально-інтерпретаторського мислення музиканта.

Такий підхід означає новий етап розвитку музичної педагогіки: на додаток до традиційно функціонуючої системи *методичного* забезпечення, заснованого на узагальненні педагогічного й виконавського досвіду, включається *науково-методологічний* потенціал, що ґрунтується

на теоретично обґрунтованій понятійно-термінологічній системі, як результаті науково-дослідницької діяльності в галузі *виконавського музикознавства*.

Пропонуємо оптимальний обсяг понять і термінів, які активізують змістовно-образне, асоціативне, жанрово-стильове, інтерпретаційне, технологічне, а також культурологічне мислення майбутніх музикантів. Їх варто включати в лекційні курси з фахових методик кожної з музичних виконавських спеціальностей.

Поняття й терміни умовно розподілено за такими рубриками: артистизм, виконавське мислення, жанрово-стильове мислення, виконавські виражальні засоби, інтерпретаційне мислення, інструментальна специфіка, історія виконавства, робота над музичним твором, виконавська культурологія, школи, виконавська технологія, ін. Запропонована форма словника є експериментальною, вона дозволяє користуватися ним не тільки як звичайним довідником, а й читати як посібник з фахової методики. Сподіваємось, цей словник дасть уявлення про стан наукових досліджень у сучасному виконавстві, допоможе визначитись з тематикою, напрямками та способами специфічного фахового мислення у дослідницьких пошуках.

**Артистизм** – два аспекти комунікативної поведінки виконавця на сцені – самовираження і свідоме психологічне взаємодіявання музиканта зі слухачською аудиторією: *театральність* і глибока *змістовність* музикування.

- *Виконавська класифікація темпераментів*: «Холерик – вулканічний; сангвінік – бійцівський; флегматик – інертний; меланхолік – чутливий; холеро-сангвінік – артистичний; холеро-флегматик – конструктивний; сангвіно-флегматик – пластичний; сангвіно-холерик – імпульсивно-романтичний; флегмато-сангвінік – розсудливий; меланхоло-холерик – захоплюваний; меланхоло-флегматик – ліричний; холеро-меланхолік – сумбурний; флегмато-меланхолік – пасивний; сангвіно-меланхолік – боязкий; меланхоло-сангвінік – аморфний» (Є. Йоркіна).

- *Класифікація типів темпераменту музикантів*. «Розсудливий, імпульсивно-романтичний, конструктивний, артистичний, пластичний, захоплюваний, бійцівський, ліричний, пасивний, аморфний, чутливий, вулканічний, інертний, сумбурний, боязкий» (Є. Йоркіна).

- *Творчий потенціал музиканта-виконавця*. «Універсальна якість, що відображує міру можливостей актуалізації сутнісних сил особи в цілеспрямованій художній діяльності; динамічна інтегративна особистісна якість майбутнього музиканта-виконавця (в сукупності музичних здібностей, знань, умінь, навичок, цілісно-орієнтаційної спрямованості),

яка визначає готовність і можливість творчої самореалізації в просторі соціального професійного життя» (В. Воеводін).

**Виконавське мислення.**

- *Асоціативність музичного мислення* – образні уявлення під впливом музики (слухо-моторні, зорові, емоційно-почуттєві) у сполученні з враженнями від споглядання позамузичного світу.

- *Слухове мислення* включає три параметри слухання: *горизонтальне* (уявне, внутрішнє, слухо-моторне, попереджуваче, контролююче); *багатоплощинне* (контроль паралельних компонентів фактури, оркестрових, хорових партій, оточуючого середовища, акустики залу, в якому виконується твір); *фонічне* (вертикальна перспектива співвідношення гучності, звучання фактури музичного твору: основного рельєфу крайніх голосів, допоміжних, зв'язуючих підголосків, гармонічних тонів, звучність тиші м'яких закінчень та початків мотивів і фраз, тиші в паузах і цезурах – в музиці у гомофонному викладі, а також фонічної перспективи, що досягається артикуляційно-штриховими засобами у поліфонії).

*Виконавський тонус* – процес контрольованого модифікуючого емоційного переживання виконавцем характерів звучання, адекватного розгортання художньо-образної системи під час виконання музичного твору. Розрізняють *емоційний тонус* виконавця і *тонус реального звучання*, які повинні бути адекватними під час виконання музичного твору. На формування виконавського тонусу впливають: тембр, темпо-метроритм, динаміка, агогіка, артикуляція, мелодизування, танцювальність (у певному жанрі), різнохарактерна маршовість (гротескна, жалобна, ін.), урочистість, ліризм тощо, а також звернення до поетичного слова, асоціацій, театралізація процесу виконання музичного твору, порівняння динаміки розгортання музичного твору з театральною дією.

*Діалогічність мислення в процесі виконавського музичного мовлення.* «Співставлюваність елементів горизонтальної та вертикальної структури музичного твору як необхідна умова грамотного відтворення різноманітної образної контрастності, архітектоніки цілісного музичного твору в процесі його артистичного втілення. Одухотворена, жива «розмова» зі слухачською аудиторією. Один із способів театралізації сольного інструментального виконавства» (Аюб Башар).

*Емоційне мислення музиканта-виконавця* – зрілість музичного мислення як основна мета виховання музиканта-виконавця і необхідна умова мистецької майстерності розглядається саме в аспекті *специфіки виконавського мислення*. Сюди входять: контроль якості та образності звучання, тобто, вузько спрямоване мислення суто виконавськими засо-

бами (динамічне, фонічне, артикуляційне, логічно-послідовне, агогічне, темброве, ін.), а також *мислення в широкому значенні* – концептуально-інтерпретаційне, художньо-образне, драматургічне, психологічне, асоціативне, інструментальне тощо.

**Етнолінгвістика.** «Мовна етнологія, смислово пов'язана з етнологією музичною» (В. Антонюк).

**Етнологічна культура мислення.** «Знакові чинники культури, в тому числі й звукова діяльність, що є свідченням способу мислення людей відповідної доби, утворюють самобутні символи етнічної культури, зокрема, української. Етнологічна культура мислення «активізує архаїчні пласти національної, в тому числі української культури» (В. Антонюк).

**Етнопсихологія у фаховому мисленні музиканта** «розглядає людську сутність в музичному інтонуванні як спільну для етносів різних народів» (В. Антонюк).

**Єдність емоціонального та раціонального факторів в інтелектуалізації виконавського процесу** – дві складові в типологізації виконавських особистостей (емоціонального та раціонального спрямувань). Існують так звані ситуаційні та художні емоції. Їх єднання шляхом своєчасного (у період домашньої роботи над музичним твором) введення в русло розгортання змісту музичного твору сприяє формуванню психотехніки артиста і стабільності гри на сцені.

**Єдність композиторського та інтерпретаторського аспектів музичного мислення** – «основа виконавського мистецтва “інтонованого смислу”» (Б. Асаф'єв).

**Єдність логіки мікроструктури з логікою музично-ігрових рухів** – основа всебічної комплексності свідомо визначеної виконавської майстерності.

**Єдність понять «техніка від смислу» і «техніка від клавіатури»** – виразне смислове інтонування включає й чисто рухально-ефектний, «спортивний» компонент.

**Жанрова метрика як чинник культури художнього мислення виконавця** – метрична пульсація з розподіленням акцентуації сильних і слабких долей такту в залежності від танцювального або пісенного характеру музичних творів різних епох і народів сприяє вихованню виконавської жанрово-стильової культури в розкритті художнього змісту різноманітних музичних творів.

**Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці.** «Своєрідна музично-виконавська комунікація, пов'язана з жанрово-стильовою природою музики, розкриття взаємозалежності (у тому числі історичної)

жанрової форми і виконавських функцій у музиці. Поглиблює осмисленість програмності і функціональних рівнів виконавської форми, виконавської стилістики і виконавської семантики, розширюючи шляхи зближення теорії виконавства і музикознавства.

Специфічна форма спілкування у “просторі” соціологізованої слухачької свідомості в колі контекстних умов формування даної свідомості. Жанровий рівень виконавського діалогу в музиці, що представляє історичну детермінованість, контекстуальну залежність комунікативних функцій музики, прагматизм музично-творчого досвіду.

Діалог як форма осмислення музики у “живому звучанні”, що презентується на рівні внутрішньо композиційної стилістики, звідси – в зв’язку зі специфікованим виконавським змістом музики. ... вихідні комунікативні зусилля жанру, пов’язані з виконавською прагматикою музики, обертаються тим чи іншим ступенем стильової семантичної самостійності та ініціативності музики, що зумовлює певний ступінь виконавської свободи, парадоксальним чином зумовленої знаково-фіксованою стороною виконавської форми в музиці ...

Робить виконавську інтерпретацію свідомим, цілеспрямованим, художньо осмисленим процесом, тобто, власне, уможлиблює інтерпретацію як особливий виконавський феномен ... Діалог задуму й осмислення, реалізуючись у виконавський, з’являється іманентно-музичним і цілком умовним, здійснюється через “голови” реальних суб’єктів діалогу, виступає діалогом інтерпретації і розуміння – як обмеженості семантики твору і безмежності смислових інтенцій тексту в музиці» (О. Філатова).

**Жест як різновид міжособистісного спілкування** – «сфера зацікавлення лінгвістики, етнографії, етнопсихології та ін. Різновид міжособистісного мовно-музичного спілкування, шляхом зосередження уваги на істотних моментах творчого виконавського процесу» (В. Антонюк).

**Надекспресивність інтонування у хоровому мистецтві як нова форма фахового мислення** – «пов’язана з новітніми перетвореннями мовленнєвих засад музики. Включає низку нових понять: музична надекспресія, надекспресивне мислення в музиці, надекспресивне значення (надекспресивна символіка), надекспресивне інтонування, типи надекспресивних виконавських засобів, надекспресивні хорові твори, надекспресивний стиль» (Є. Бондар).

**Жанрово-стильове мислення. Барокові жанри.** «“Жанровий каталог” бароко надзвичайно багатий явищами, що узагальнили характерні риси світогляду цієї епохи (початок XVII ст.), коли зароджується основа для розвитку музичного мистецтва на подальші століття і тому не мали свого подальшого розвитку в музиці класиків та романтиків. Вони

є своєрідними символами, уособленнями барокового етапу музичного мислення. У таких жанрах як *concerto grosso*, *sonata da chiesa*, партита та ін. відбувалося засвоєння просторовості у музиці, зміни в сприйнятті часу, свідоме засвоєння темпових та динамічних контрастів, стилістичних антитез; без цих досягнень неможливим був би подальший розвиток музичного мислення. Відродження старовинних жанрів у ХХ ст. відбувалося, природно, разом з їх трансформацією» (І. Тукова).

**Бінарність ранньофольклорної вокальної діяльності як генезис відповідного виконавського мислення.** «Спів для себе», «спів для інших» (Е. Алексеева).

**Джазологія** як аспект жанрового мислення «Українська джазологія перебуває в стані формування і становлення двох типів: такий, що має культурологічну направленість і вузький, спрямований на окремі сторони його існування. Інтерпретація джазу суттєво ускладнена, порівняно з дослідженнями явищ академічної музики, через відсутність усталеної наукової традиції у джазології. На теренах колишнього СРСР музична наука «повернулась обличчям» до джазу лише у 60-х роках, і зміст такого роду досліджень був визначений ідеологічними настановами.

Через неусталеність понятійно-категоріального апарату, джаз визначають по-різному: як важливий пласт сучасної музичної культури (В. Конен); як вид музичного мистецтва (словник з естетики); як рід професійного музичного мистецтва (В. Фейєртаг); як один з видів масової музики або музичний жанр» (В. Олександров).

**Естрадно-джазова музика** в контексті демократичної множинності жанрово-стильового мислення. «Естрадна музика (“легка”, розважальна) вбирає в себе багатство жанрів, стилів, манер, способів виконання і належить до виду мистецтва, що об’єднує різні форми вокального та інструментального виконавства. Її характерними ознаками є простота і форми, і змісту, доступність для сприйняття, розважальне призначення.

Існує різниця між “легкою” естрадною і “серйозною” джазовою музикою, яка виявляється у специфічності музичної мови, імпровізаційній основі джазу, оригінальному звуковидобаванні та фразуванні, складній багатоплановій ритмічній структурі, інтонаційному строї, що допускає відхилення від темперації» (М. Булда).

**Жанрово-стилістична модель музичного мислення** – «включає множинність трактування поняття “жанр”, що обумовлено наявністю різних аспектів його розгляду: від мистецько-морфологічних до суто музикознавчих, від чітких видових диференціацій до поліжанрових утворень. Найбільш розповсюджена – диференціація жанрів на первинні і вторинні. Вторинні жанри розрізняються за типом або за умовами музику-

вання. Ці дві групи також можуть бути представлені значною кількістю варіантів.

Так, перша підгрупа вторинних жанрів (за типом музикування) логічно поділяється на такі, що пов'язані зі сталими зразками формотворення (фуга, рондо, соната), і такі, котрі визначаються особливостями виконання (бурлеска, гумореска, імпровізація). Ця класифікація спрямована не на всебічне охоплення жанрових явищ, а на визначення основних груп і прикладів, що їх конкретизують.

Важливим є також обов'язкове врахування взаємозв'язку між первинними і вторинними жанрами. Будь-який вторинний жанр може нести в собі риси первинних жанрів, але у певному контексті ознаки вторинності набувають значення основних. І навпаки: буттєві форми первинних жанрів розкриваються у безлічі проявів і різновидів вторинних жанрів.

Поняття “стиль” таке ж багатопланове, як і поняття “жанр”. Навіть історично стильові явища розвиваються за схожим принципом: від строгої диференціації “високих” та “низьких” стилів, через їх взаємодію до полістилістики ХХ століття. Найбільш зручною є система стильових утворень, що складається з трьох рівнів: індивідуальний стиль композитора, стиль напрямку або школи і стиль епохи.

Існує тісний зв'язок цих рівнів поміж собою, що проявляється у взаємному визначенні більш конкретних проявів через узагальнюючі (від індивідуального стилю до стилю епохи) й навпаки – від стилю епохи до індивідуальних проявів. Подальше їх буття обумовлено переходом на рівень шкіл або напрямків з обов'язковим зазначенням ретроспективного відродження генетичних рис, особливо через префікс “нео”: небароко, неокласицизм, неоромантизм. Префікс “пост” менш функціонально визначений. Він фіксує лише часову послідовність» (С. Салдан).

**Індивідуальний стиль мислення музиканта-виконавця.** «Має три аспекти: діалектичний, онтологічний, музично-функціональний» (О. Катрич).

- *Діалогічний аспект мислення у музично-виконавському стилі* – «передбачає визначення ролі даного явища в процесах музичного стилеутворення, в якому постають дві основні проблеми. Перша стосується взаємовпливів різних рівнів музично-виконавського стилеутворення (індивідуальний музично-виконавський стиль, національний музично-виконавський стиль, музично-виконавський стиль історичного періоду, ін.), друга – специфіки, пов'язаності стилю виконавського та стилю композиторського» (О. Кучма).

- *Онтологічний аспект індивідуального стилю мислення музиканта-виконавця* – «функція відповідної організації системи засобів му-



зичної виразності. Даний аспект є визначальним також для характеристики музично-виконавського стилю як показника специфіки композиторського та виконавського інтонування, що розкривається послідовно на кожній з трьох ланок комунікативного ланцюга «композитор – виконавець – слухач» (Л. Зайцева).

- *Музично-функціональний* аспект індивідуального стилю мислення музиканта-виконавця «характеризується колом питань, пов'язаних з проблемами об'єктивного і суб'єктивного у виконавській творчості, стосунків між композиторською і виконавською творчістю, прочитання виконавцем композиторського нотного тексту, художнім рівнем «музично-виконавської інтерпретації» (О. Катрич).

**Неофольклоризм у баянній творчості В. Зубицького.** «Звернення до давньофольклорних традицій не тільки України, а й Росії, Болгарії, Сербії, Молдови, фольклору тюркських народів, до джазових традицій, синтезуючи їх з алеаторикою, сонористичною, пуатилістичною композиторською технікою» (А. Гончаров).

**Інструментальний фольклоризм.** «Традиційні прийоми народних музикантів і співаків як фактор збереження національної самобутності музичного виконавства та подальшого розвитку інтерпретаторської та технічної майстерності в інструментальному професійно-академічному мистецтві» (І. Андрієвський).

**«Модерн-баян» як осмислення нового напрямку сучасного аспекту баянного мистецтва.** «Концепція світового мистецтва “модерн-акордеона” і її втілення у вітчизняному виконавстві як нового стилю – “модерн-баяна”. Специфічний баянно-акордеонний комплекс нових виразальних засобів, запрограмованих у творчості зарубіжних і українських композиторів епохи постмодерну, поліжанровості, полістилістики – для баяна соло та в ансамблевому поєднанні з “класичним” музичним інструментарієм – скрипкою, віолончеллю, духовими, камерним оркестром» (І. Єргієв).

**Типові прийоми барокового виконавського мовлення** – «прийом вісімки (чергування легато шістнадцятих з нон легато восьмих); прийом фанфари – відтворення гармонічного фону арпеджованих послідовностей нон легато» (І. Браудо).

**Виконавські виразальні засоби.**

- *Вібрато* – поживлення виразності звучання шляхом активізації коливань гучності, висоти й тембру».

- *Віртуозність гри.* «Синкретизм висловлювання, в якому поєднані мовно-рухово-пластичне та, власне, “музичне” начала; виконавська “красномовність”, пластика (жест), які забезпечують цілісність

інтонаційно-візуальних, а відтак, емоційно-сміслових вражень; фактор, що закріплює позиції “чистого” виконавства в його іманентних властивостях стосовно композиції; специфічна сфера професіоналізму.

Віртуоз завжди тяжіє до показу, оскільки вражати публіку можна лише добре відпрацьованими прийомами, своєрідною риторикою; для нього виступ – це мистецтво в собі, досконала майстерність “для себе”, спосіб діяльності, що розкриває, з одного боку, надприродні особливості людини, з іншого – феномен музики як естетично осмисленого руху, часу, простору.

Таким чином, віртуозність постає в трьох формах існування виконавства: ігровій, естетичній, артистичній, сукупність яких передається по “естафеті” як незмінна цінність, закріплюючись величиною постійною» (Ж. Дедусенко).

«Високохудожній рівень глибоко осмисленого, емоційно відтвореного виконавського інтонування музичного твору, викладеного у будь-якій фактурі, темпі, ритміці, характеризується як досконала професійна майстерність, тобто, як певний тип віртуозної гри. Поняття віртуозність гри включає ряд характеризуючих її складових – ряд принципових відмін в стилістичних пластах різних епох; пальцева техніка як стрижнева основа, базовий момент по відношенню до інших компонентів техніки; взаємодія специфічних і неспецифічних на даному інструменті видів техніки; взаємозапозичення засобів і прийомів віртуозної техніки суміжних сфер виконавського мистецтва» (З. Буркацький).

**Внутрішня ритміка виражальних засобів** – художньо доцільне співвідношення композиторських (стабільних) засобів музичної виразності та виконавських (мобільних) виражальних засобів як основа професійної інтерпретації музичного твору. Внутрішня ритміка в штрихах діє *періодичною повторюваністю* заданого характеру лінійно-мелодичного руху: міри активності атакування в атакувальних штрихах; міри витримованості тривалостей у штрихах нон легато й стакато; повноти та логічності співвідношень між виражальними елементами в комбінованих штрихах, різноманітності пульсування мікро-ритмічних одиниць у тремолованні тощо.

**Гучна динаміка** – засіб детального мікро-макроінтонування, а також найефективніший виконавський засіб *спілкування* зі слухачем, оскільки розвивається *процесуально і контрастно подібно до прояву людських емоцій*.

**Динаміка** має вузьке (гучне) і широке значення. У вузькому значенні, як процесуальна та контрастна, динаміка виконує роль найвишуканішого різноманітного нюансування і безпосереднього емоційного впливу

ву на слухацьку аудиторію; вона функціонує за законами, подібними до закономірностей прояву людських емоцій. У широкому значенні динаміка включає, крім гучності, також і всі інші засоби музичного мовлення, покликані створювати емоційне «напруження» та «спів напруження» (терміни Б. Асаф'єва), зокрема – тривалісна і голосова маса, темпоритмо-динаміка, агогіка, артикуляція і тембр.

Динаміка в штрихах, пов'язаних з атакуванням, виявляється характером входження у звук: м'яким, твердим, різким; в роздільних штрихах – мірою повноти витриманості звуків, тобто їх масою (постійною або змінюваною); в штрихах легато й легатіссімо – напруженістю злиття тонів; у комбінованих штрихах рівень динамічної напруги та співнапруги створюється сумою названих засобів.

**Динамічна ввіднотонність** – умовна назва передкульмінаційної прогресуючої гучності як технологічний засіб смислової *домінантності*, «влиття» в інтонаційно-опорну точку; емоційно-змістовно адекватна напрузі тяжіння верхнього або нижнього тону в основний. Принцип віртуозного здійснення динамічної ввіднотонності полягає в поєднанні максимальності витримування тону чи тонів, що крещендуються з раптовістю стрибка в точку опори.

**Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків.** «Визначає цілісність контексту музичного твору; надає суто аналітичним уявленням інтерпретаційно-концептуальної змістовності, чуттєвості сприйняття; долає межі, що відокремлюють складові елементи один від одного; визначає цілісність мелодичної структури, в якій окремі елементи за певних умов постають невіддільними. Мелодія і гармонія як система співвідносних понять виявляють граничну ступінь виразу інтегральних зв'язків; взаємозв'язок є умовою їх існування» (Т. Виноградова).

Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків, заснована на ладовому тяжінні, несе основний зміст композиторського задуму і тому в уяві виконавця проходить на першому плані уваги. Паралельно, ритмодинаміка виконавських артикуляційно-штрихових і гучкісних засобів покликана розкривати логіку співвідношення мелодико-гармонічних зв'язків шляхом реалізації вертикальної і горизонтально-процесуальної співнапруги у конкретному виконавському вимовленні.

**Електронна модифікація баянного звуку.** «Має кілька параметрів: пристосованість звучання до будь-якої акустики приміщень і естетичність сполучення з іншими музичними інструментами; регулювання динамічного співвідношення звучності і тембру двох клавіатур; яскравість високого регістру; багатство тембрової палітри і «диффузію» фарб звукорядів; гнучкість нюансування в атаці, продовженні і закінченні звуку;

можливість художнього використання залишкових і педальних фонічних звучань; можливість не лише динамічного, а й інтонаційного вібрато, а, отже, перехід до нетемперованого звучання» (В. Шаров).

**Інтерпретаційно-концептуальне мислення як авторська інтенція розуміння музичного твору.** «Сутність авторського задуму, ним інтерпретованого, тобто послідовно викладеної і сформульованої ним самим мети, завдань та імпульсів, що спонукали митця обрати певний жанр, комплекс виразових засобів, вибудувати ту чи іншу образну концепцію, простежити: для кого, для чого і з яких міркувань композитор пише твір» (І. Пілатюк).

**Авторська концепція.** «Смисл інтонації в кожному мить, співнапруження моментів і в цілому» (Б. Асаф'єв).

**Актуалізація музичного твору у виконавському інтонуванні.** «Спосіб виявлення смислу музичного твору, що виконується в ситуації комунікативного акту між виконавцем та слухачем та генерує нову інформацію. В аспекті актуального інтонування музичне виконавство розглядається як самостійна творча практика, тобто особливий спосіб закріплення, відтворення та розвитку музичного досвіду людини.

Умовою актуального інтонування є здатність відчувати музичні інтервали (в тому числі і паузи) по горизонталі і по вертикалі в їх смислово упорядкуванні, відтворювати відчуту енергію напруження в процесі виконання нотного тексту, концентруючи весь життєвий (в тому числі і художній) досвід, внаслідок чого і виникає можливість включення слухача в діалог.

Актуальне інтонування у виконавстві передбачає насамперед зверненість до слухача, який не є пасивною сприймаючою стороною, а перетворюється на повноправного учасника художньої комунікації. Актуальність музично-виконавської практики реалізується: по-перше – як звукова форма буття музичного твору; по-друге – як специфічна якість виконавського тексту, який репрезентує його теперішній статус, провокує питання про сьогодення і є симптомом конкретного місця і часу.

Музичне виконавство розглядається як певний аналог усного дискурсу, невід'ємним компонентом якого є, як відомо, інтонування. Інтонування складається з двох сторін. Одна з них – нормативна, що потребує чіткого прочитання нотного тексту, тобто технічно грамотне відтворення його у всіх деталях, включаючи ремарки, артикуляційні та динамічні позначки, тощо. Це – фундамент не стільки професіоналізму, скільки ремесла.

Однак, є й інший бік, якому в сучасній практиці захоплення віртуозністю не надається належна увага (мається на увазі комунікативна скла-

дова інтонування). Як комунікативна діяльність інтонування містить в собі чотири основні ознаки: в ньому визначаються ціннісні горизонти, ставиться мета, організуються засоби і передбачаються наслідки. Все разом орієнтовано на розуміння і співчуття, без яких неможливо донести ідеї, закладені композитором в нотному тексті, до слухацької аудиторії. Не можна випустити з уваги, що в музичному інтонуванні як інтерпретації, з одного боку, і комунікативної дії, з іншого – принципово різні задачі, засоби “посвідчення правильності”. В першому аспекті – це адекватність авторському задуму, в другому – повноцінний інтерактивний контакт, участь в діалозі. Актуальна інтонація і припускає встановлення такого діалогу зі слухачем» (Т. Веркіна).

**Виконавська творчість.** «Створення реального музичного художнього образу на матеріалі даних музичного твору, уявного композиторського задуму, виконавських виражальних засобів, інтерпретаторського мислення, театральності публічного представлення» (Н. Гребенюк).

**Відчуття художньої міри** в застосуванні інструментальних виражальних засобів виявляється в мірі стакатності, м'якості, різкості, повноти, зв'язності, гучності звучання та їх співставлення, у відчутті темпу, інших засобів втілення музичної думки, інтерпретаторського бачення музичного художнього образу.

**Вокальна інтонація.** «Взаємодія мовленнєвого інтонаційного досвіду та інтонаційного потенціалу музики, а також знаходження їхньої спільної змістовної зони як втілення в них загальнолюдського досвіду мовленнєвого спілкування. Обґрунтовано на аналізі народно-пісенного та класичного репертуару з європейської та китайської музики» (Ву Гуолінг).

**Вокалізація виконання мелодії** – *вспієвання* тону в тон у контексті логіки розгортання мелодичної горизонтальної структури музичного твору.

**Горизонтальна перспектива** виконавського мислення – діалогічність ритмо-динамічної співнапруги у послідовному вимовленні смислових елементів лінійної мелодичної структури.

**Імпровізація (композиційна) як процес творення музики.** «Має такі різновиди: *засобами* (вокальна та інструментальна), *складом* (сольна та ансамблева), *горизонтальним* та *вертикальним* принципами (одноголосся та багатоголосся); *технікою* (мелодичні прикраси колорируванням і димінуванням) та приєднанням голосів – органум, дискант, контрапункт (абсолютна імпровізація всієї музичної канви, що звучить одночасно по всій вертикалі); *масштабом* (часткова імпровізація одного голосу на тлі музичної канви, котра триває протягом всієї музики,

що звучить; інтерлюдій та імпровізація, що включається поміж частинами створеної і виконуваної згідно з нотним записом музики); *формою* – вільна імпровізація та така, що пов'язана із заданим музичним матеріалом» (Є. Ферган).

**Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності:** «виявлення логіки музичного мислення, інтерпретаційних аспектів у процесі пізнання симфонічної партитури з точки зору стильового, інтонаційного та структурного аналізу; визначення основних принципів перекладення та систематизація їх технологічного й художнього змісту; розгляд передумов створення нової темброво-інтонаційної системи як основи нової звучності при перекладенні музичного твору для оркестру народних інструментів; спрямованість переосмисленого оркестрового еквіваленту звучання на виконавську інтерпретацію» (В. Дейнега).

**Підтекст музичного твору** – «включає численні аспекти внутрішньо-змістовного мислення, закладеного у музичному творі та в його виконавському втіленні: програма впливу на майбутніх глядачів-слухачів; основа для творчості тих, хто реалізує твір на сцені; внутрішня логіка твору як основа в пошуку мотивації поведінки героїв на сцені (виконавців музичного твору); позатекстова смислова реальність музичного твору; віртуальна сума можливих інтерпретацій, на які можуть впливати: аудіо-та відеозаписи виконань твору, реальні інтерпретації, колись чуті даною людиною, музично-критичні статті за результатами виконань, варіанти музичного аналізу твору, що інтерпретують його зміст, зафіксовані в нотному записі обробки як показник прихованих можливостей тексту; музичний контекст твору; автокомунікація (авторський підтекст); взаємодія тексту і підтексту; переведення підтексту в текст або закладення підтексту у текст як потенції, що може бути реалізована. Функція підтексту, так само як і інтерпретація, відбувається лише в актуальному житті музичного твору в момент його реалізації; реалізовані підтексти можуть складати нові тексти. Підтекст можна сприймати, відчувати, ... але тільки-но ми його описали, сформулювали, – ми створили новий текст...» (Н. Зелена).

**Ремарки в музичному творі.** «Мають класифікацію: ремарки характеру і міри емоційності виконання; ремарки темпу; ремарки динаміки; ремарки штрихів» (В. Сокол).

**Співтворчий характер виконання музичного твору** – «принцип руху музичної думки виконавця по логічному шляху композиторського мислення» (Б. Асаф'єв).

**Інструментальна специфіка. Акустика музичного інструменту.** Міра розповсюдженості звука в приміщенні та його виділення на тлі

багатотембрової оркестрової, ансамблевої, хорової звучності. Визначається особливістю тембру та вібраційністю, що забезпечують «несучість» звука в акустичному середовищі.

**Басовий вокал.** «Темброва динаміка низького чоловічого голосу, що диференціюється у різноманітній змістовності басових партій з амплуа “персонажів-резонерів – анти-резонерів” як комбінаторного обернення якостей, співвідносна або із пасійними колізіями, що утворюють позитивну героїку, або з диференціюванням на резонерів та волевиявляючих свою сутність індивідів, які перетворюють волю в дію-зло чи стверджуються пасивним або активним протистоянням злу. Басовий спів не менш, ніж фальцетно-“висвітлений”, втілює надбуттєвий тонус вираження, сакральний смисл співацького “висловлення” у цілому, представляючи водночас повноту людської мовленнєвої природи звукотворчості» (Хон Чен).

**Баянний ансамблево-оркестровий інструменталізм як засіб формування багатотембрового мислення музиканта.** «Монотембральний оркестрово-ансамблевий стиль як прояв “неокласичних” тенденцій музики минулого ХХ століття, в якій баянний оркестр-ансамбль існував як альтернатива симфонічно-романтичній “багатобарвності” тембрів, подібно до оркестру-ансамблю народних академічних інструментів, симфонічного духового оркестру, ансамблю духових, капел бандуристів, ансамблів баяністів, ін.» (С. Калмиков).

**Історія українського автентичного виконавства.** «Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності включає концепцію стилістичних модифікацій в історичній еволюції жанру: “первинний синкретизм” бандурної співогри епохи кобзарства, “романтичну еkleктику” співіснування фольклорних і академічних професійних форм творчості у ХІХ столітті і “бандурний модерн” кінця ХХ – початку ХХІ століття» (І. Панасюк).

**Кларнет у музичній культурі Європи ХVІІІ століття.** «Період розвитку кларнета у сольному, ансамблевому, оркестровому виконавстві у двох аспектах: поступового удосконалення конструкції (від свого попередника шалюмо – до сучасної конструкції); ускладнення партій кларнета в духових оркестрах, ансамблях та в оперній музиці» (В. Громченко).

**Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці.** «Тут діють такі фактори: типологізація тембрів у трьох головних формах (тембр одного інструмента); натуральний тембр, утворений поєднанням однакових або однотипних інструментів (ансамблевий); комбінований тембр, утворений одночасним звучанням різних інструментів

і оркестрових груп (оркестровий); ілюзорний тембр, зумовлений впливом п'яти основних факторів: регістру, динаміки, гармонії, артикуляції і фактури, результатом яких є утворення чотирьох видів ілюзорного тембру: регістрового, динамічно-артикуляційного, гармонічного і фактурного; темброва напруженість одного інструмента, що здатна пробити товщу оркестрової звучності. Поєднання різних тембрів можуть давати мікстові темброві варіанти. Відображенням тембрової еволюції стала класифікація складів оркестрів народних інструментів: струнно-смичковий і струнно-щипковий» (О. Трофимчук).

**Робота над музичним твором, що потребує низки способів фахового технологічного мислення музиканта:** *варіантний принцип підходу до опанування музичним твором, зокрема – деталізація лінійного мікро-структурного інтонування в голосах; метод цезури* (опанування попереджуючої слухо-моторної уваги шляхом детального аплікатурно-інтонаційного уявлення кожного короткого епізоду в штучних паузах поміж ними (щоб навчитися стабільності гри, треба навчитись зупинятися *свідомо*)); згодом цезури зменшуються, епізоди збільшуються, *слухо-моторна та інтонаційна* увага об'єднуються в цілісний процес; безперервне, максимально виразне програвання музичного твору *у повільному темпі*; прискорення темпу від сповільненого до потрібного з метою активізації технічної вправності, *здобуття автоматизму* рухів; уповільнення темпу як спосіб *активізації послідовно логічного мислення*; *гра міцними пальцями*; *гра легкими, політними* рухами пальців; *цілісне виконання* перед мікрофоном, з метою набуття концертної форми в умовах необхідної стабільності й максимуму зосередження уваги – як на естраді, так і ін.

**Варіантність** виконавського мислення. «Різновид варіювання, що виражається за допомогою асиметричних змін повторюваного первинного інтонаційно-конструктивного утворення; це такий принцип оновленого повторення, що ґрунтується на послідовних і одночасно стихійно-імпровізаційних перетвореннях вихідного матеріалу, при яких кількість і якість його складових елементів можуть змінитися» (О. Верба).

**Варіативний потенціал музичного твору.** «Культурологічний аспект інтерпретування як специфічна форма індивідуально-творчої діяльності, як засіб виявлення смислу музичного явища, як метод пізнання типу мислення різних епох, як форма втілення особистісного світосприйняття з позицій “Людина – Світ”, “Людина – Світ людини”. Здатність виконавського відтворення цілісної картини розгортання процесу інтерпретування музичного твору: від музичних знаків та знакових комплексів через їх категоризацію – до виявлення глибинного смислу у контексті метасистеми культури» (О. Котляревська).



*Культурологія музично-виконавського мислення* включає *апперцептивність мислення* як демонстрацію всебічної обізнаності, компетентності в словнику даного виду діяльності, зокрема – в організації та прийомах звуковимовлення на музичних інструментах, вокалу, хору, оркестру; сприяє взаємозапозиченню засобів і прийомів суміжних сфер виконавського мистецтва, з метою подальшого удосконалення та розширення технології вираження і досягнення емоційно-образного змісту у виконанні музичних творів.

*Культурологія* – «наука про взаємопроникнення і взаємовпливовість давніх і сучасних культур» (Фан Дінь Тан).

*Міжособистісні стосунки у співтворчому тандемі «педагог-учень»*. «Найбільш ефективна форма міжособистісного дійового спілкування викладача і студента з метою формування особистісних і професійних якостей майбутнього фахівця музичного мистецтва при врахуванні двох основоположних факторів – індивідуальних властивостей кожного учня і специфічного виду музично мистецтва – сольного виконавства та комплексного їх вивчення педагогом з метою виявлення можливостей і шляхів позитивного впливу на них.

Головною проблемою педагога є забезпечення комплексної бази індивідуальних професійних, психологічних і громадсько-корисних якостей студента. Методологічну основу складає комплекс таких чинників: механізм ціле утворення у дійових осіб (педагога і студента); цільові установки; створення атмосфери взаємодовіри; правові і функціональні обов'язки учасників сумісної діяльності; мотиви, потреби, спонукання як рушійні сили процесу; особливості музично-слухових уявлень педагога і студента; рівні пізнання діяльних сторін; можливості попереднього відображення педагога та їх моральність; комплексні цілі навчання у вищому навчальному закладі; індивідуальні властивості студента в сумісно-діяльному процесі.

На ефективність сумісної діяльності впливають: мовно-розумовий рівень спілкування; жест, м'язово-дотикова чутливість; функція запозичення; спілкування на рівні музично-слухових уявлень; рівень герменевтичного мислення; полемічність співтворчого спілкування; опанування понятійним апаратом; почуттєва інформація; проблема ідей і почуттів; інтуїція у відношеннях «поняття – почуття»; мислення як синтез протікання психічних процесів; інтродекція як засіб взаємопроникнення у внутрішні умови через музичну матерію; діалектика континуально-генетичного і понятійно-логічного факторів розумової діяльності; «індивідуально-особистісне – в тотожності і контрасті» (В. Самітов).

**Школи. Музично-виконавська школа.** «Особливий тип комунікації, що здійснюється в синтезі двоєдиного процесу творення і навчання творчій діяльності. Тип діа-синхронічного колективу, реально чи віртуально існуючої спільності суб'єктів, члени якого об'єднані за двома ознаками: спільністю виконавської моделі; рольовими функціями вчителя та учня. Обидві ознаки концентруються навколо єдиного ядра – комунікації, у зв'язку з чим актуалізуються проблеми традиції, спадку, внеску, наступності, тобто наукові питання, що є предметом культурологічних досліджень» (Ж. Дедусенко).

«Існують різні типи виконавських шкіл: емпіричні (не описані самим вчителем, описані іншими авторами); емпіричні школи, описані вчителем у вигляді методичних рекомендацій; авторські науково-практичні виконавські школи, засновані на написаній власній теорії вчителя» (В. Заєць).

**Попереджуваче навчання.** «Метод комплексного художнього виховання музиканта, що є результатом вирішення проблем: розвитку художнього виховання із виходом на творчу діяльність; формування практичних (виконавських) навичок у зв'язку з постановкою творчих задач у початковій, середній і вищій ланках навчання; взаємозв'язок ланок музичної освіти в системі: школа – училище – вуз» (Ю. Полянський, В. Сумарокова).

**Стильові основи Одеської хорової школи К.К. Пігрова.** «Характеризуються двоїстістю ідеологічних взаємовпливів функцій церковної і світської сфер хорової музики. Їх основні принципи: чистота інтонації, відмінний стрій; бездоганний ансамбль; хороша дикція; емоційне, хвилююче нюансування; інтуїція; практичне застосування усіх дисциплін спеціального циклу в роботі учбового хору. Основу педагогічного процесу становить: повна свідомість сприйняття запропонованого до вивчення матеріалу; художня зацікавленість. Головні риси диригента – воля, бажання оволодіти навиками і знаннями, педагогічної майстерності.

Грунтовне знання хорового твору, за Пігровим, постає як його аналіз з позиції музиканта, спеціаліста-хормейстера, педагога і диригента. Пігров показує шляхи аналізу як самого виконання, так і виконуваної музики, причому йдеться не тільки про методику, у вузькому значенні цього слова, але і про розкриття природи феномена хорового мистецтва і хормейстерської роботи в їх єдності. Найважливішим у творчій діяльності хормейстера вважається питання “про внутрішнє бачення”, його методичне значення в розкритті художнього образу і втіленні в хоровому співі. Засадничою тут є антиномія “історичне-індивідуальне” (традиційне, типове – індивідуальне)» (І. Шарова).

**Технологічне мислення, що включає аспекти:**

- *агогіка* – темпо-метро-ритміка у стабільному та змінюваному русі, що в комплексі з артикуляційно-штриховою системою, процесуальною динамікою та тембровою експресією є засобом і формою імпровізаційності музичного виконання;

- *акустика музичного інструменту* – міра розповсюджуваності звука в приміщенні та його виділення на тлі багатотембрової оркестрової, ансамблевої, хорової звучності. Визначається особістю тембру та вібраційністю, що забезпечують «несучість» звука в акустичному середовищі.

*Акцентуація* – виділення звука серед оточуючих: *агогічне* (тривалою масою); *динамічне* (*гучне*: філіруванням, маркатністю, сфорцандністю); *гармонічне* (акордом, дисонансом); *інтонаційне* (контрастом висоти).

*Аранжування* – темброво-інструментально-акустичне переосмислення музичного твору при перекладенні і транскрипції в аспектах: апікатури, теситури, зручності, артикуляції, штрихів, тембру, фонічності, динамічності, елементів фактури.

*Артикуляційно-штрихова система* – специфічна система виконавського музичного мовлення на рівні характеризуючого зв'язно-роздільного та атакувального горизонтально-вертикального структурно-логічного мислення. Артикуляція в штрихах виявляється характером розчленування цілого або об'єднання роздільного, співвідношення переривчастого і безперервного звучань, характером припинення звуків і цезур поміж ними; характером зв'язності чи стакатності звуків; глибиною легато.

*Атакувальні штрихи* – група штрихів, що характеризують початок звука: *м'який* (деташе); *твердий* (маркато); *різкий* (сфорцандо) при будь-якій гучності.

*Балістичний характер музично-ігрових рухів.* «Качання на ваговому відчутті руки, сполученому з інерційним рухом пальців з метою економії м'язових зусиль та амплітуди пальцевих рухів» (Ю. Бай).

*Баянне туше* – відтворення вертикальної фонічності звука (акорду) поєднанням ривка міха з мануальною хапальністю пальців на клавіатурі, що дає відчуття потрібної міри інтонаційної тривалості (*квазіпедальності*).

*Біомеханічна доцільність музично-ігрових рухів.* «Формування навичку звільнення м'язового апарату всієї руки виконавця, розвитку її гнучкості; принцип використання зручних (енергетично вигідних) положень кисті і пальців; застосування при грі можливо меншої кількості рухів» (Ю. Бай).

**Вагове відчуття рук** – спосіб «продовження себе в інструменті» шляхом природного контактування рук музиканта з клавіатурою, грифом, струнами. Сприяє лабільності музично-ігрових рухів шляхом економії м'язової енергії та амплітуди розмаху пальців, кисті; глибині туше та тембровій наповненості звука; віртуозності акордової, а також пасажної техніки.

**Введення нових засобів.** Введення нових засобів музичного мовлення або мобільних виконавських засобів (зміна темпу, фактури, почастищення ритморуху, контраст динамічної напруги тощо) потребує дотримання відчуття художньої міри за принципом економності: одиничного, поступового введення нових засобів. Так, при зміні темпу або почастищенні ритморуху чи контрастному наповненні фактури часто небажано форсувати гучність звука; при співставленні гучної динаміки дещо послаблюється піано перед форте і, навпаки, враження контрасту спаду гучності підкреслюється, якщо форте попереднього епізоду трохи посилюється.

**Внутрішня структура музично-ігрових рухів.** «Включає дві категорії доцільностей – музичну і моторну, при головуючій ролі музичної. Процес формування музично-ігрових рухів проходить в три етапи: пошук оптимального взаємовідношення музичної і моторної доцільності; доведення утвореного зв'язку до органічної єдності; досягнення жорсткої взаємодії двох названих сфер. Виходячи з універсального способу асоціативних взаємозв'язків, можна стверджувати, що на заключному етапі діє закон зворотності між образами музичної і моторної сфер» (Ю. Бай).

**Відчуття художньої міри.** У використанні інструментальних виразових засобів відчуття художньої міри виявляється: мірою стакатності, м'якості, різкості, повноти, зв'язності, гучності звучання та їх співставлення; у відчутті темпу, інших засобів втілення музичної думки, інтерпретаторського бачення музичного художнього образу.

**Вокалізація виконання мелодії** – співування тону в тон у контексті з логікою розгортання мелодичної горизонтальної структури музичного твору.

**Драматургія музичного твору** – комплекс усіх засобів музичного вираження в процесі динамічного реалізуючого музично-виконавського втілення.

**Еволюція баянної техніки.** «Включає такі показники: вдосконалення виражальних можливостей баяна як стимул до розвитку виконавської техніки (введення хроматичного звукоряду (70-ті роки XIX ст.) та басоакордової системи, виборної системи (1910), розповсюдження готово-

виборної системи (60-ті роки ХХ ст.), впровадження п'ятирядної системи правої клавіатури і вдосконаленість багатотембровості, поступове удосконалення традиційних виконавських прийомів гри та введення нових засобів (тремоловання і рикошет міху, нетемпероване *glissando*, *vibrato*, різноманітні регістрові ефекти та сонористичні звучання), в контексті з композиційними та артистичними чинниками (вплив перекладень і транскрипцій та оригінальної творчості на формування виконавської майстерності, артистично-театральні засади виконавського мистецтва, що виявились в умовно типологізованій класифікації індивідуально-стильових особливостей провідних українських баяністів: акторський тип (П. Фенюк, Ю. Федоров), імпровізаційний (І. Єргієв, К. Жуков), спонтанний (В. Зубицький, В. Мурза)» (Вл. Князєв).

Комплексне поєднання традиційних і специфічно баянних виконавських виражальних засобів як аспект творчого композиторського мовлення, примножене теоретично обґрунтованою методологією мікро-макроінтонування, характеризує зразки найвищої майстерності сучасних провідних представників українського баянного мистецтва.

**Закон утворення штрихової систем.** *Характеризуючий* прояв виконавських засобів – динаміки, внутрішньої ритміки, артикуляції, тембру.

*Динаміка* проявляється: в *атакувальних штрихах* – мірою *концентрації гучної напруги* в початку звука (м'якої, чіткої, різкої), при будь-якому нюансі (від піанісімо – до фортісімо); у зв'язаних штрихах – мірою напливу сусідніх тонів (легатісімо – більш напружене, ніж чисте легато-леждієро); нон легато більш напружене своєю масою, ніж стакато.

*Внутрішню ритміку* будь-якого штриха становить незмінна повторюваність будь-якого штриха в лінійній послідовності (стакатність, нон-легатність, легатність, м'якість атакування, маркатність, сфорцандність), що відповідно характеризує мелодичну лінію (як гротескную, урочисту, ліричну, танцювальну, маршову тощо).

*Артикуляція в штрихах* виявляється характером розчленування цілого і поєднання роздільного; характером співвідношення переривчастого й безперервного звучань; характером припинення звуків і цезур поміж ними; характером зв'язності тонів; глибиною легато.

*Темброві відтінки в штрихах* утворюються специфічним проявом *глибини, динаміки і внутрішньої ритміки*.

Відтак, *характеризуючий* аспект динаміки, внутрішньої ритміки, артикуляції і тембру в контексті інтерпретаторського інтонування становить основу диференціації штрихів не тільки за принципом «зв'язно-роздільно», а й за іншими ознаками: м'яко, активно, різко, плинно, коротко – з певним ритмо-інтонаційним вимовленням і тембром.

**Інструктивно-художній матеріал.** «Необхідна умова досягнення специфіки інструменталізму в ракурсі технічної свободи виконавця, яка потребує високоорганізованих засиль для оволодіння віртуозними навичками на базі системного підбору інструктивного етюдного матеріалу як ряду ступенів набуття майстерності. Індивідуальний шлях становлення техніки музиканта повторює етапи розвитку інструментального виконавського мистецтва.

Створення етюдів було стимульовано жорсткими нормами історико-стилістичних умов універсалізації окремих інструментів і техніки гри на них. Постійна актуальність етюдної літератури для музичних інструментів пов'язана з неперервним зростанням вимог щодо технічної досконалості виконавства» (З. Буркацький).

**Інтерференція.** «Перенесення навичок від одного прийому на інший з метою його збагачення, удосконалення, за умови міцного засвоєння попереднього. Так, елемент окремоті, що походить від стакато, присутній в легатній грі як супутній і, навпаки, навичка об'єднаності звуків, здобута при удосконаленні легатної гри, необхідна при опануванні віртуозної стакатної техніки» (Ю. Козачков).

**Мануальні прийоми баянної техніки:** хапальність пальців (дотикова рухливість пучки пальця «до себе»), що, враховуючи співучу специфіку баянного звука, забезпечує міру художньо доцільної тривалості окремих тонів (стакато, нон легато, тенуто), міру напливу сусідніх тонів при легатисимо та чистоту зв'язності при грі леджієро; *стрибковий рух* як спосіб поєднання максимальної витримуваності з раптовістю стрибка в іншу інтонацію з метою відтворення безперервної *кантиленності* в лінії окремих тонів чи акордового ряду; *ударність падіння пальців* як спосіб здобуття чіткості атакуювальної лінії в пасажній та акордовій віртуозній техніці.

**Неадекватність динамічної гучності щодо логіки мелодичної структури в процесі її виконавського відтворення.** Делікатність виконавського втілення логічно-сислової сутності композиторського лінійного мислення, що полягає у запізненні прояву гучності в ямбічних структурах і попереджуванні спаду гучності у постіктових мотивах; в обох випадках на перший план уваги виводиться хід композиторської, а не виконавської думки.

**Постановка технічного апарату виконавця** – «динамічний процес пристосування організму до гри на музичному інструменті» (В. Апатський).

**Принцип ланцюжка.** «Розвиток віртуозної пасажної техніки в процесі дидактичного триразового повторювання секцій пасажу, масшта-

бом у 4-6 звуків. Позначена секція поступово рухається вперед аж до кінця обраного пасажу, який, нарешті, виконується у повільному, середньому, швидкому та надшвидкому темпах, так само, як і кожна окрема секція. Попередньо виставляється детальна аплікатура біля кожної ноти. Цей метод не залишає так званих “білих плям” у руховому процесі. Використовується у винятково складних пасажах, але користь його розповсюджується на повноцінне формування пасажної техніки» (Л. Галяко).

**Приховане багатоголосся у виконавстві** – реалізується застосуванням низки артикуляційних, штрихових, агогічних, динамічних засобів, повторювання яких в аналогічних структурних утвореннях становить спосіб відтворення змістовно-мелодичної логіки лінійного розвитку музичного твору.

**Психологічні аспекти виконавської майстерності** – «органічна складова виконавської майстерності в її пізнавальній, емоційно-мотиваційній та індивідуально-типологічній властивостях; залежність від майстерності виконавця та від багатьох психологічних взаємодіючих чинників, що можуть спричинитись до компенсаційних ефектів; лабільність і динамічність почуттів; розмаїття психологічних характеристик темпераментів виконавців тощо» (В. Білоус).

**Пульс вісімки** – умовний стрижневий фактор виконання музичного твору, об'єднуючий ритміку дрібніших та крупніших тривалостей. Сприяє формуванню технічної стабільності, а також – *стильності* виконання музичного твору.

**Ритмодинаміка акцентуації** включає два способи виділення звука: *агогічний* (шляхом збільшення тривалості тону, його проспіваності), притаманний переважно метричним опорам, і *динамічний* – характеризуючий.

**Ритмодинаміка фонічної глибини** – акустичне відтворення багатоконечної поліфонічної або гомофонної фактури, що потребує відповідно визначеної ритмодинаміки усіх виконавських засобів інтонування: артикуляційного, штрихового, гучнодинамічного, тембрового. Основу ритмодинаміки фонічної глибини складають два протилежні рівні гучності: міжмотивна мінімальність звучності, що забезпечує безперервну плинність музичної думки на стику мотивів, фраз, речень, і протилежна напруга – відносно максимальної звучності, притаманна завершуванню передіктового мотиву на іктовій опорі («*ввіднотонова домінантність*»).

**Ритмодинаміка кантиленного підтексту в стакатності** – мелодійна сутність музики проявляється не тільки в довгих, а й в найкоротших тривалостях тонів, акордів.

**Ритмодинаміка співнапруги артикуляційно-штрихових засобів** – смислова сутність, характер і художня значущість голосів, виконавське співставлювання компонентів фактури виконуваного твору, що потребує віртуозного володіння технічними прийомами гри (стрибковий рух, мелодійна гра, стакатна гра, леджієро, перлинна техніка, специфічні на кожному інструменті прийоми звукоутворення тощо).

**Ритмодинаміка часового масштабу в інтонуванні елементів мелодичної структури** – один з провідних факторів виконавського одухотворення написаного нотного тексту.

**Ритмодинаміка штрихового контрасту** – засіб взаємного підкреслювання художньої значущості, з одного боку, лінійної мелодійності, з іншого боку – ритмічно характеризуючої точковості мелодичної лінії, сприяючи, разом з тим, прозорості відтворення багатоголосної фактури.

**Співнапруга вертикальної і горизонтальної динаміки** – мірою опорності метричних долей, вимовлюваних на музичному інструменті художньо доцільним характером атакування звука, визначається адекватність процесуальної напруги зв'язуючих елементів мелодичної структури або їх фонічного контрасту по відношенню до проінтонованої динаміки опорного тону. Технічно майстерне повторювання цих співвідношень в аналогічному структурному матеріалі, відповідно з логікою драматургічного розгортання музичного твору, становить внутрішню ритмодинаміку музичного процесу-дії. Створювана адекватність вертикальної і горизонтальної динаміки є показником *стильності гри* музиканта-виконавця.

**Спрямовуючий рух ритмоодниць найменшого масштабу**, що зустрічається у даному творі або як безперервний, або як переривчастий (Г. Таранов). У виконавському процесі спрямовуючий рух сприяє відчуттю закономірної періодичності метричного пульсу. Слуховий контроль рівності спрямовуючого руху мерехтіння частоти дрібномасштабних ритмоодниць як *внутрішньої ритміки певної штрихової лінії* (стакато, нон легато, легато чи легатисимо) – вельми ефективний спосіб *виховання ритмічної чутливості* виконавця шляхом активізації його слухової уваги щодо контролю ритмічності гри – шляхом контролю стабільності артикуляційно-штрихової лінії.

**Стабільність лінійної ритмодинаміки штриха (внутрішньої ритміки артикуляційного засобу)** – характеризуючий фактор мелодичного руху. Недосконалість майстерності в штриховій лінійності порушує єдність задуманого характеру мелодичної лінії. Слухо-моторний контроль внутрішньої ритміки штриха опосередковано сприяє формуванню ритмічної чутливості виконавця.



**Стильність гри** – критерій високої якості виконавства. Включає 12 аспектів: адекватність вертикальної і горизонтально-процесуальної динаміки; виконавське мислення, в першу чергу, функціональне, темброве, хоральне, і, на цій основі – динамічне, артикуляційне, акцентне; пульс вісімки як засіб гармонізації напруги різномасштабних тривалостей; стабільність лінійної ритмодинаміки штриха; акустичне відтворення фонічної глибини в озвученні багаточислової фактури; відчуття художньої міри в застосуванні агогічно-гучного акцентування; володіння технікою штрихового контрасту; збереження кантиленного підтексту в стакатній грі; відповідність розмаху динамічного «дихання» масштабу мелодичної структури; прояв емоційно-сміслові діалогічності у виконавському відтворенні мікро-макроструктури музичного твору; точність артикуляційно-штрихового вираження характеру лінійних структур музичного твору; відчуття цілісності безперервного розвитку драматургії музичного твору.

**Темброва експресія** – «модифікація тембру в процесі гри шляхом: аплікатури (на струнних інструментах), міри динамічних, штрихових, теситурних, фактурних засобів та реєстровки» (Б. Асаф'єв).

**Фонічність вертикальної звучності** – один із способів виконавського відтворення прозорості втілення фактури музичного твору, якому ще не надано належної уваги, наприклад, у баянно-акордеонній методичній літературі, хоча специфіка цього музичного інструментарію спонукає до особливої уваги щодо віднайдення засобів і прийомів для: виділення основного рельєфу крайніх голосів (нижнього – басового і верхнього, ведучого); відчуття тиші, спокою в цезурах і паузах; фонічного відлуння гучності допоміжних і другорядних голосів; творчої модифікації динамічного співставлювання художньої значущості компонентів фактури, голосів у процесі драматургічного розвитку музичного твору. Маємо на увазі, що на струнних інструментах фонічність природна, а на баяні-акордеоні вона створюється штучно.

**Форми музично-ігрових рухів** – стрибковий рух; вагова гра; стакатна гра; мелодійна гра; леджієро; перлинна техніка; ритмізоване глісандо.

**Формули мікроструктурного інтонування** – *передікт, ікт, післяікт, амфібрахій* – похідні від поетичних (ямб, хорей, анапест, амфібрахій), але у музичній творчості мають значно більше урізноманітнені масштаби і ритмічні форми. Мікроструктурне інтонування у музичній виконавській практиці застосовується як спосіб усвідомленого нюансування: відповідності логіки виконавських намірів і дій мікроструктурній логіці мелодичних ліній.

**Висновки.** Проаналізувавши різносторонні аспекти фахового мислення музиканта-виконавця, ми прийшли до висновків: традиційна му-

зична педагогіка спиралась переважно на емпіричний виконавський та педагогічний досвід; за останні роки традиційне музикознавство поповнилось новим дослідницьким напрямком – виконавським музикознавством; виконавське музикознавство твориться самими виконавцями, які мають дослідницьке обдарування, добре обізнані в специфіці музичного інструментарію, концертному та педагогічному репертуарі і фаховій виконавській проблематиці; цей напрям наукових досліджень як продовження емпіричного та методичного підходів характеризується науково-практичним аспектом мислення; в основу функціонування науково-практичного методу покладено новітню наукову понятійно-термінологічну систему як надбання сучасного виконавського музикознавства; роль включення науково-термінологічної понятійної системи в музичну педагогіку та виконавство полягає в прискоренні процесу формування самостійності фахового професійного мислення талановитої молоді в опануванні професії концертного виконавства; науковий підхід характеризує новий напрям музичної педагогіки й виконавства як доповнення традиційного емпірично-методичного підходу.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев // Избранные труды. – М., 1971. – Т. 5. – 379 с.
2. Давидов М. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник / М. Давидов. – Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. – 400 с.
3. Давидов М. До словника музичної педагогіки (продовження) / М. Давидов // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського : Музичне виконавство / [ред.-упор. М. Давидов, В. Сумарокова]. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2002. – Вип. 22. – Кн. 8 – С. 193–205.
4. Давидов М. До словника музичної педагогіки / М. Давидов // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського : Музичне виконавство / [ред.-упор. М. Давидов, В. Сумарокова]. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2000. – Вип. 14. – Кн. 6. – С. 144–155.
5. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) / М. Давидов. – К. : Музична Україна, 2004. – 290 с.
6. Давыдов Н. Энциклопедия исполнительского музыкознания / Н. Давыдов. – Киев – Нежин : НМАУ им. П. Чайковского. 2012. – 440 с.

*Статтю подано до редакції 27.09.2013 р.*