

**Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
Факультет музичного мистецтва і хореографії
Кафедра музично-сценічного мистецтва**

**Дипломна (бакалаврська) робота
на здобуття
освітнього рівня «бакалавр» на тему:
«ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ ЯК РЕЗУЛЬТАТ ТВОРЧОГО
МИСЛЕННЯ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ»**

Виконав:
студент IV курсу
Шамігов Михайло Андрійович

Науковий керівник:
професор,
кандидат мистецтвознавства,
народна артистка України
Бенч Ольга Григорівна

Допущено до захисту
« _____ » _____ 2025 року

Завідувач кафедри _____ Гренишим Мирослав Васильович _____
(підпис) (вчений ступінь, звання, прізвище, ім'я, по батькові)

Київ – 2025 р.

ЗМІСТ

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ ЯК РЕЗУЛЬТАТ ТВОРЧОГО МИСЛЕННЯ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

ВСТУП.....	3
Розділ 1. Сутність мисленнєвого акту в контексті виконавської практики музиканта.....	9
1.1. Поняття категорії «мислення» музиканта–виконавця.....	9
1.2. Виконавське осмислення авторської концепції музичного твору.....	14
Розділ 2. Художньо-інтерпретаційний процес як авторське моделювання музичного твору.....	24
2.1. Теоретико-практичний аспект виконавської інтерпретації музичного твору	24
2.2. Загально-філософський аспект виконавської інтерпретації як втілення художнього задуму композитора.....	31
ВИСНОВКИ.....	39
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55

ВСТУП

Проблема мислення людини постійно діюча, тобто знаходиться в процесуальному стані, оскільки як окрема людина, так і її природне оточення асимілюють і генерують нові відчуття-почуття, а, отже, безпосередньо здійснюють вплив на протікання розумових (інтелектуально-почуттєвих) процесів. Процесуальність цієї двоєдиної динамічної (в широкому розумінні) психологічної модифікації нескінченна і тому аналіз + синтез = синтез + аналіз у розкритті закономірностей тут теж має часово-процесуальний, безперервно поновлюваний характер. Саме це і є основним джерелом сутності взаємоасиміляційних зв'язків у специфічному музично-виконавському мисленні, що і визначає постійну актуальність їх дослідження. Отже, безперервна еволюція людської свідомості визначає спрямування наукових пошуків у розкритті певних закономірностей її існування, що й виявляє фахову (в даному випадку - виконавсько-музичну) актуальність дослідження даної теми.

Питання специфіки мислення у професійній діяльності, на перший погляд, не повинні виникати, оскільки розумово-почуттєві процеси притаманні кожній конкретній людині у ситуаціях її життєдіяльності. Однак, специфіка певного виду діяльності обов'язково надає особливості сприйняттю і відображенню тієї сфери, в якій безпосередньо людина працює і визначається.

Музичне мистецтво (зокрема - музично-виконавське) має свої особливості світосприйняття і відображення. В чому саме полягає його специфіка, як її усвідомлювати і як нею керувати, - й спрямовується визначення нашого дослідження.

Актуальність даної теми обумовлена потребою узагальнення наукових здобутків, методично-практичного та виконавського досвіду у музично-

виконавській практиці, яка концентрує і генерує подальший процес розвитку цього виду мистецтва.

Попередні надбання музично-виконавського мистецтва спонукають пошук перспективної спрямованості митця на розкриття нових можливостей впливу не тільки на конкретну особистість (індивідуальність), а й на соціально-міжособистісні взаємовідносини.

Методологічною основою даної проблеми є діалектична логіка, яка зумовлює (відображує), спрямовує та об'єднує такі напрямки наукового розуміння мистецьких питань, що мають історичні корені практично-теоретичних надбань.

Музичне мистецтво є одним з найкомунікабельніших різновидів людського спілкування, бо його спрямованість функціонує безпосередньо на слухача через специфічне звуковисотне інтонування. Таким чином воно своєрідно впливає на сприйняття людиною оточуючої дійсності і в цій своєрідності (сприйняття - усвідомленості) концентрується його змістовність та дійовість. Саме процес емоційного впливу музично - виконавського мистецтва і його ефективність у формуванні особистості людини й складає сутність нашого дослідження.

Музикант-виконавець, який майстерно володіє грою на музичному інструменті, не може не ставити перед собою такі питання: Для чого я граю? Заради кого я граю? Як я граю? Як мене оцінює слухацька аудиторія? Тобто виконавська діяльність професійного музиканта спрямована не на абстрактний об'єкт сприйняття, а на конкретного слухача. Звідси виникає триєдина проблема:

по-перше, відношення виконавця до музичного мистецтва як прояву людських почуттів;

по-друге, самовиховання його як у процесі суто виконавської діяльності, так і шляхом почуттєвого сприйняття музики слухачем;

по-третє, як донести композиторське і власне „я" до усвідомлення слухацькою аудиторією?

Ці проблемні питання потребують професійної оцінки, а саме: які взаємовідносини виконавця зі слухачем в плані досконального аналітичного підходу в усвідомленні слухацьких потреб, оскільки мислення музиканта-виконавця є спектральним, тобто різноманітним як по відношенню до виконуваного твору (визначення композиторських намірів), так і до розуміння цієї (композиторської психології) дійсності до себе. Інша постановка питання існує в такому ракурсі: як себе розуміти в композиторських намірах, як їх втілити і виразитися в них?

Тобто, інтонаційне мовлення як прояв інтерпретаційного осмислення музичного твору музикантом-виконавцем базується на творчих засадах, що складають певні актуальні спрямування, визначаючи концептуальну сутність даної роботи, і які будуть розглядатися в подальшому викладі.

Розкриття сутності мислення музиканта-виконавця можна здійснювати, зосередивши увагу на тих процесах розумових дій, які мають багатоспектральний характер походження, що обумовлено самою природою музично-виконавського мистецтва. Під поняттям багатоспектральності музики як цілісного явища ми розуміємо комплекс:

- фіксованого нотного запису;
- психології композиторських намірів;
- особистості виконавця як співавтора композиторської концепції;
- тлумачення (інтерпретації) музичного твору через призму власних виконавських індивідуальних якостей, накопичених знань, вмінь тощо;
- реального звучання і зворотного зв'язку зі слухачем.

Кожна складова цього багатогранного явища (процесу) має свої особливості в усвідомленні та втіленні їх виконавцем і в сприйнятті слухачем. Тому, ми розглядаємо цей цілісний процес в окремих його аспектах як деякі відносно самостійні явища для усвідомлення значимості кожного з них.

Безсумнівно, прерогатива дієвості вищевказаних процесуальних дій належить специфічному інтерпретаційному мисленню виконавця, який концентрує в собі базові застави здійснення творчих намірів (спонукань)

музиканта-виконавця, оскільки інтерпретація, як творчий процес, - відкриває для виконавця завжди щось нове по відношенню до вже відомого. Вона продуктивна навіть тоді, коли виконавцем усвідомлюється репродукція твору, оскільки він при сприйнятті вже створеного робить для себе певні висновки для власних майбутніх утворень. Це є момент пізнання-сприйняття нової інформації, яку іншим шляхом отримати дуже важко, а інколи й неможливо. Перш за все це стосується усвідомлення шедеврів світового виконавського мистецтва як вихідної позиції формування виконавського інтерпретаторського світогляду. Слухаючи і аналізуючи видатні зразки виконавського музичного мистецтва, виконавець сприймає те, що його вражає і чим він ще не володіє. Репродукуючи, виконавець прагне удосконалити „оригінал" і саме цей процес виховує естетико-вольову мотивацію, яка є безпосереднім стимулом творчої діяльності.

Продуктивна інтерпретація припускає роботу виконавця виключно з нотним текстом, коли кінцевий результат непередбачуваний. При аналізі стабільних композиторських засобів музичної виразності прогнозуються (в результаті розумових дій, досвіду, інтуїції) мобільні-виконавські виражальні засоби. Тобто, в результаті аналізу стабільних засобів музичної виразності, виникають узагальнення, що призводять до певних рішень проблеми усвідомлення як елементів, так і цілої концепції музичного твору.

Працюючи над тлумаченням музичного твору (інтерпретація), який не має слухових (звуковисотно зафіксованих) аналогів (наприклад, новий оригінальний репертуар), виконавець в процесі саморегуляції (притаманній тільки йому), розумових операцій самостійно напрацьовує значимість своїх дій. При цьому ступінь впевненості або невпевненості в їх оцінці може бути різною в залежності від того, наскільки інтелектуальний потенціал та виконавська інтуїція взаємозбагачуються.

На сьогодні ще недостатньо науково обґрунтовано саме інтерпретаційне мислення музиканта - виконавця (а не теоретико- виконавського) мислення музиканта-виконавця, яке має свою специфічну спрямованість.

Таким чином, **актуальність теми** зумовлено:

- 1) загостренням уваги навколо проблеми виконавського музикознавства;
- 2) відсутністю комплексного узагальнення сутності авторської інтерпретації музичного твору;
- 3) необхідністю розкриття проблеми виконавської інтерпретації в контексті філософського дискурсу.

Метою дослідження розкриття сутності мислення виконавця в контексті його інтерпретаційного мислення.

Відповідно до поставленої мети в дослідженні вирішуються наступні **завдання**:

- 1) розкрити сутність категорії мислення в контексті музичного відтворення тексту;
- 2) встановити семантичні ознаки виконавського осмислення авторської концепції музичного твору;
- 3) обґрунтувати теоретико-практичний аспект виконавської інтерпретації музичного твору;
- 4) розкрити загально-філософський аспект виконавської інтерпретації як втілення художнього задуму композитора.

Об'єкт дослідження – мисленнєвий процес виконавця як системний фактор виконавської інтерпретації музиканта.

Предмет дослідження - виконавська інтерпретація як результат осмислення авторської концепції музичного твору.

Методологічну базу представляють музикознавчі праці з проблем:

виконавства та композиторської творчості (А. Басурсманова, С. Борисової, М. Булди, К. Бур'яна, М. Давидова, В. Зубицького, В. Князева, Д. Кужелева, О. Литвинова, А. Сташевського)

Методами дослідження є:

- 1) *аналітичний*, що використовується в процесі детального розгляду матеріалу дослідження;
- 2) *стилістичний* – у процесі вивчення природи різновидів жанрової

типології музичних творів;

3) *теоретичний* – у вивченні концептуальних засад виконавської інтерпретації;

4) *компаративний* – при порівняльній характеристиці індивідуально-авторських інтерпретацій музичних творів;

Матеріал дослідження складають:

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, чотирьох підрозділів, висновків, списку використаних джерел.

Основний зміст роботи. Обґрунтовано актуальність обраної теми, розкрито стан наукової проблематики, визначено об'єкт і предмет дослідження, його мету і завдання, методологічну базу, наукову новизну, практичне значення, охарактеризовано структуру роботи.

РОЗДІЛ 1. СУТНІСТЬ МИСЛЕННЄВОГО АКТУ В КОНСТЕКСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ МУЗИКАНТА

Мислення взагалі як поняття - це здатність людини до розумових операцій в наданні оцінки певному явищу (явищам) в широкому розумінні цього терміну: від явищ навколишньої дійсності - до самоаналізу внутрішніх відчуттів, почуттів тощо. Мислення - як об'єкт пізнання має свої суб'єкти існування. Тобто, мислення виникає і залежить від спрямованої діяльності конкретної особи. Специфіка розумових процесів ґрунтується на специфіці діяльного.

Дана праця не торкається аналізу мислення конкретного музиканта-виконавця, а розглядає загальне розуміння категорії мислення і загальне розуміння мислення творчої індивідуальності, оскільки специфіка мислення музиканта-виконавця потребує конкретно-методологічних міркувань, окремого розгляду.

1.1. Поняття категорії «мислення» музиканта–виконавця.

Багатогранність трактовок розумової діяльності людини відображує неоднозначність самої категорії мислення у свідомості науковців як по відношенню до предмета і суб'єкта мислення, так і по відношенню до процесів, які забезпечують їх (предмет - суб'єкт) взаємовпливи. В результаті аналізу і синтезу, конкретизації і узагальнень, теоретичних та експериментальних досліджень, з'явилися різні теорії щодо мислення, а саме: як єдиного процесу, який інтегрує всі рівні психічного; як інтерпретацій розумової діяльності у вигляді концепцій, що відображають детермінацію мислення специфічними видами діяльності; як методичних рекомендацій щодо формування мислення в процесі навчання і виховання тощо.

Виникла термінологія, яка по-різному відображує той, чи інший аспект розгляду категорії мислення, а також по-різному репрезентує одну й ту ж змістовність, а саме: продуктивне, репродуктивне, практичне, інтуїтивне, емпіричне, теоретичне, вербальне, мовно-логічне, інверсійне, емоційне, образно-емоційне, континуально-генетичне, диз'юнктивне, абстрактне, формально-логічне, творче, дискурсивне, діалектичне тощо.

Виникає природне запитання: чи існує, наприклад, теоретичне мислення у вигляді об'єктивної реальності, доступної кожному індивіду, чи воно доступне тільки для особистості, яка має індивідуальні дані онто- і філо-генетичного походження? І якщо поняття «творче», «теоретичне» дійсно представляють типи мислення, то в чому є принципова різниця між ними? Маємо певний висновок: кожна наукова дисципліна, яка вивчає процеси життєдіяльності людини, оцінює їх у контексті найбільш актуальних проблем.

Об'єкт мислення має два джерела походження:

- зовнішнє - все, що оточує індивідуальність і викликає його увагу (мотивація із зовні);
- внутрішня мотивація, тобто - фізіологічно-психологічні потреби самої особи. Єдність цих двох факторів (інтелектуально-емоціонального = емоціонально-інтелектуального) складає основу розумової діяльності людини.

У відповідності з належністю людини до того чи іншого типу психічного складу, процеси мислення набувають відповідно притаманної спрямованості: або переважно раціональної, або переважно емоційної тобто, в одних випадках превалює характер, в інших - темперамент. Балансування характеру-темпераменту і темпераменту-характеру відображує особистісні якості індивідуальності, які визначають розумові процеси, а отже, характер творчого мислення музиканта-виконавця.

Розглядаючи специфіку музично-виконавської діяльності, не можна не торкнутись вихідних мотивів, що визначають і спрямовують мислення особистості. Спектральний аспект процесуального існування розумової діяльності не можна розглядати поза часом, оскільки перетворення, що

відбуваються в організмі і психіці людини не підлягають одноразовій фіксації. Умовно ці процесуальні явища можна розподілити як: на спонтанно-імпульсивну (інтуїтивну) спрямованість і на свідомо-цільову. Розподіл цей умовний, оскільки при вирішенні послідовних цільових завдань у діяльності, виникають нові думки, а отже, і нові почуття, емоції, що модифікують спрямованість процесу музично-виконавського мислення. Такий рух безмежний в породженні думок, мотивів, почуттів.

Рухлива спрямованість емоційно-розумових процесів саме рухлива, оскільки процесуальність непередбачувана у своєму протіканні, творчому втіленні і складає основу прогнозованої „безпідставності” саме формуванням взаємоасиміляційних дій емоціонального і раціонального факторів, співвідношення яких відображують специфіку її особистісно-індивідуальної характеристики як виконавця-музиканта.

Процесуальність мислення виконавця-музиканта розгортається не тільки в часі пізнання-опанування, але й у самій його особистості, що

є невід'ємні одне від одного. Констатуємо, що прояв інтелекту і афекту має відносну домінантну стабільність, у кожної особистості можна гіпотетично виявити певні ознаки, що характеризують музиканта-виконавця. Ці особливості детермінуються, зокрема, міжособистісними психологічними стосунками.

Вище було згадано, що мотиваційно-емоційні потреби існують як основа фізіологічно-психологічних проявів людини. Спектральна об'ємність морально-психологічних прагнень музиканта-виконавця потребує супутньо-реалізовуваних мотивацій.

Понятійне розуміння та понятійне мислення співіснують і як терміни однозначні, і як багатозначні. Мислення ґрунтується на відчутті та суттєво-смісловій наповненості певного конкретного поняття. Наприклад, під образним значенням мистецтва як поняття взагалі, можна припускати необмежене коло творчої діяльності багатьох; при інтелектуально-почуттєвому розумінні - конкретну людину. Це підтверджується низкою

чинників: людина підготовлена, або не підготовлена до сприйняття мистецтва; вікові особливості сприйняття і осмислення; специфічно- фахова дійова спрямованість; виховання (фізичне, естетичне, моральне, почуттєве); умови сприйняття тощо. Отже, розумовим аспектом сутнісного розуміння категорії мислення є аналіз емоціонального-раціонального стану людини, і протікання її художніх та ситуаційних емоцій. Для цього необхідне індивідуальне творчо-дійове спілкування.

В першу чергу треба з'ясувати що хвилює музиканта в період його зосередження над опануванням конкретним музичним твором і його публічним виконанням. Якщо наміри виконавця зосереджені лише на вузько-виконавських завданнях, - вони набувають відповідного базисного супроводу з його певним методичним змістом. Тобто, якщо традиційна робота над музичним твором має суто виконавський аспект (знайомство з нотним текстом, аплікатура, динамічний план, фактурні незручності, опанування певними прийомами гри тощо), то й цільова спрямованість має свою специфічну забарвленість. Коли ж цільова спрямованість музиканта-виконавця зорієнтована не тільки на суто виконавський аспект, але й на інтерпретацію музичного твору, педагогічну і наукову діяльність, то співвідношення цільового і методологічного спрямовує його увагу на пошуки інших джерел інтелектуально-емоційного і творчого наповнення його діяльності. Це й визначає глибину, переконливість і аналітичність виконавського мислення музиканта.

Крім того, існують питання особливого професійного мислення, які постають перед виконавцем при спілкуванні в різних оточеннях. Зокрема: мислення музиканта-виконавця при самотійній (суто виконавській) роботі, перед учнем і перед слухачем. Що являє специфіку мислення в цих різних „жанрових” ситуаціях?

Ці питання вирішуються через проблеми міждіяльних творчих стосунків. Наприклад, музикант-виконавець по відношенню до слухача спрямовує свій інтелект з певним цільовим завданням, цільовою

спрямованістю: показати, втілити, навчити, здивувати тощо. Тобто, виникають проблеми представлення, репрезентації, виховання, задоволення попиту тощо. Інакше - демонстрація музично-виконавського мистецтва на рівні самодостатнього, громадсько-вартісного явища. Але, слухач у своїй масі неоднорідний щодо культури сприйняття художніх музичних цінностей, має розмаїтий рівень обдарування. Це зобов'язує виконавця досягати майстерного вміння проникати у почуттєвий стан слухацької аудиторії. І тут перед виконавцем виникає проблема доведення до слухача власної музичної концепції виконуваного твору через методику досягнення результату почуттєво-чуттєвого, свідомого-несвідомого- неусвідомленого сприйняття слухацькою аудиторією музичних творів з різним рівнем розумово-понятійних-емоційних показників. Ракурс цього питання складається з кількох факторів, зокрема: доступності образно- емоційного рівня пропонованого репертуару; рівня виконавської майстерності, відповідного вимогам всіх рівнів сприймаючих; потребі зосередження на суто „мистецтві - заради мистецтва", або працювати на кожну категорію слухача окремо.

Маємо завжди позитивні відповіді: якщо концертний репертуар для дітей - відповідний; якщо концертний репертуар для інших категорій публіки - відповідний. В той же час, цілі у майстра-виконавця не мають прямої залежності від кожної з категорій слухачів. Це означає, що мистецтво виконавця-музиканта або пристосоване до окремих категорій слухачів, або воно повинно бути всюдисущим - для всіх. Тобто, завжди існує дилема: або цілеспрямованість повинна бути суто мистецькою, незалежною від окремих смаків і потреб певних слухацьких категорій, або вона цілеспрямована на окремі групи сприйняття музичного мистецтва. Отже, можна констатувати:

- розгляд питань розкриття понятійного змісту категорії мислення музиканта-виконавця - процес безмежний, оскільки кожна людина в процесі діяльності мислить по-різному в процесі сприйняття, спостереження, в процесі інтелектуально-емоційних перетворень.

- однозначної відповіді на вище викладені спостереження не існує.

Якщо мати на увазі ідеал музиканта-виконавця, точніше - цілі і завдання, які на нього покладені, то можна конкретизувати певні явища, які внесуть здобуток у загальне призначення музично-виконавського мистецтва.

1.2. Виконавське осмислення авторської концепції музичного твору.

В даному розділі не розглядається цілеспрямована полеміка музикознавців (а також композиторів та виконавців) про роль і значимість виконавця в інтерпретації музичного твору, де він виконує (з точки зору конкретно не вказаних опонентів) з однієї сторони репродуктивну функцію, а з іншої - продуктивну (творчу). Але, при розгляді інших аспектів музично-виконавської творчості (самовизначення, самоаналіз, емоційні стани, самореалізація тощо), є необхідність звертатися до даної проблеми, по-перше для того, щоб знати і усвідомлювати загальноестетичні надбання та пошуки в даному напрямку і, по-друге, щоб бути продуктивним з точки зору інтерпретаційної думки (пошуків), виконавець повинен навчитися мислити глибоко репродуктивно, інакше він буде не в змозі визначити та відрізнити перше поняття та його смислову змістовність від другого.

Тобто, в пошуках репродуктивного для усвідомлення продуктивного, виконавцеві необхідно знайти об'єктивне. Якщо розглядати інтерпретацію музичного твору з різних точок зору в багатоспектральності (історичній, естетичній, виконавській, науковій, педагогічній, комунікативній тощо), то в центрі уваги постійно знаходиться особистість виконавця, який дійсно є перетворюючою ланкою в тріаді композитор-виконавець-слухач. А також складає основну реалізуючу ланку, яка виявляє все, що закладене в музичному творі як джерелі інтерпретаторського мислення. Тому необхідно також звернути увагу на розгляд творчо-аналітичних внутрішніх пошукувань виконавця-особистості, його мотиваційних творчих потреб як первинних, так і вторинних. Поперед усього, всі ці процесуальні явища зосереджені в особі музиканта виконавця. Але, відповідь на ці питання необхідно конкретизувати багатогранністю виконавського мистецтва.

В нашому пошукуванні ми маємо практичні надбання, які аналізуємо теоретично. Знакова системи (нотний текст) візуально ще не дають можливості почути глибину відчуттів-почуттів розглядуваних питань (проблем) і тому ми вважаємо за доцільне використовувати другу сигнальну систему людського спілкування (мову) як найважливішу (поряд із прямим сприйняттям музики) мову спілкування і розуміння.

Отже, в чому полягає смислова змістовність творчих пошуків виконавця? Підсумовуючи вищесказане, можна наперед зробити певний висновок: виконавець як творча особистість, діє у двох іпостасях - теоретико-аналітичній і виконавсько-практичній.

Інтерпретацію музичного твору в контексті даної роботи можна розглядати у двох процесуальних аспектах: жанрово-інструментальному та інтелектуально-понятійному. Але, на нашу думку, інтелектуально-понятійне спрямовується (воно є інструментом пізнання) на розкриття і тлумачення музичного твору саме специфічними звуковими виражальними засобами. Тому, ми орієнтуємось на специфіку породження і втілення музичної думки, що реалізується різними (хоровими, вокальними, інструментальними, оркестровими тощо) засобами музичної виразності. Це й складає певну актуальність щодо розгляду трактування музичних творів.

Якщо вдуматися, то можна побачити генезу інтерпретаційного взагалі - як відношення до життя («дифузність» в контексті А. І. Іваницького). В чому споріднені поняття дифузність та інтерпретація в своєму онтогенетичному і філогенетичному розвитку? Якщо дуже стисло, то процесуально дифузність не відрізняється від інтерпретаційності, оскільки в обох поняттях почуттєве і розумове процесуально постійно збагачуються, і що в дифузності автор підкреслює саме становлення співвідношень почуттєвого-розумового в еволюції людини. Такі (аналогічні, бо інакше не може бути) еволюційні зміни відбувалися протягом століть в музично-виконавському мистецтві: пізнання людиною існуючої дійсності та її відображення у творах мистецтва вносили певні корективи як у генетичні відносини з почуттєво-розумовими

наслідками, так і у наслідки філогенетичних надбань. Тобто, людина постійно знаходилась і знаходиться в стані впливів попередніх історично естетичних, розумово практичних, етнічно традиційних (не традиційних), наукових тощо надбань. І в залежності від того, якими ці надбання сприймаються, відчуються і усвідомлюються індивідуальністю - такими будуть і наступні діяння.

Стосовно місії музично-виконавського мистецтва (в широкому розумінні) та його втілення-інтерпретування М. А. Давидов (наслідуючи Б. Асаф'єва) пише: „Йдучи шляхом накресленого композитором задуму, виконавець через власне емоційне сприйняття та суб'єктивне осмислення логіки музичного розвитку створює можливість і слухачеві осмислити інтонаційну значимість звукового матеріалу. Музикант одночасно передає і змістовність написаного, і оригінальність власної інтерпретації. Його дії узагальнено зводяться до динаміки (в широкому значенні) використання інструментальних виражальних засобів, що трактуються індивідуально і в контекстах відповідно до стильових особливостей музичних творів. Саме на цій основі виявляються різноманітні виконавські стилі, індивідуальні творчі манери в музичному мистецтві" [3, с. 97].

Далі розглянемо ще одне природне сполучення теоретичного і практичного відносно виконавської інтерпретації, які мають місце у докторській дисертації М. А. Давидова. До речі, кожний із жанрів музичного мистецтва є відображенням людських почуттів-відчуттів. І, стосовно виконавського мистецтва, набуває втілення специфічними засобами, що мають також різно-специфічне походження, а саме: суто (вузько) інструментальне мислення полягає в (широко) інструментально-музичному. Враховуючи, що виконавці-інструменталісти мають у своєму репертуарі як оригінальні твори, так і численні транскрипції та перекладання з інших інструментів, виникає природна потреба у розгляді питань мислення виконавця різножанровими засобами музично-виконавської виразності в

єдності з теоретико-аналітичним функціонально-структурним аналізом-синтезом.

Практичний аспект даної проблеми висвітлює М. А. Давидов: „Виконавський слух покликаний тонко відчувати дію композиторських засобів і прийомів для збільшення або зменшення напруженості, а саме: звуковисотність, регістрові й темброві зміни; збільшення або зменшення кількості голосів у поліфонії; насиченість або розрідження акордового викладу; модифікацію гармонічних барв; розширення та звуження діапазону; співвідношення звучностей на лівій та правій клавіатурах; зміни ритмомалюнків, агогічні відтінки та ін." [3, с. 98]. Ці доводи обумовлені намірами щодо практичного втілення звукового образу. І тому, далі автор природно конкретизує засоби втілення інтерпретаторських спонукань (намірів): „Відповідно до названих композиторських засобів у виконавській практиці музиканта першочергове художньо-технічне значення мають: міра реального витримування тривалостей; та чи інша короткість або підкресленість звуків; більша або менша глибина зв'язності в легато; горизонтальна відповідність динаміки звука з логікою розвитку мелодичної структури. У використанні цих засобів існують певні закономірності. Так, при кресцедно посилення динаміки або ущільнення витриманості чи поглиблення зв'язності наступає з невеликим запізненням порівняно з розвитком структури, а при димінуендо, навпаки, - з певним випередженням; в акцентуванні першорядне значення має збільшення маси звука (його витриманості), а не різкості звучання (різкість в музиці застосовується як виняток)" [3, с. 99].

Отже, в результаті науково-педагогічних спостережень, М. А. Давидов констатує: „У досягненні адекватності виконавських і композиторських засобів виявляється почуття художньої міри і жанрово-стильової культури виконавця" [3, с. 99]. Таким чином, асиміляційні зв'язки композиторських і виконавських засобів музичної виразності М. А. Давидов поєднує як перспективу визначення творчих перспектив (спрямувань) у визнанні

істинності інтерпретації як процесуального явища з одного боку і, як явища самопізнання - з іншого. Отже, ці висновки- надбання є суттєвими для подальшого розгляду даної проблеми.

Оскільки значимість кожного з названих факторів у кожного виконавця різна, то й потреби кожної особистості мають свою оригінальну архітектонічну визначеність індивідуальної художньої спрямованості. З цього випливає висновок відносно цілей і завдань виконавця в інтерпретаторських пошуках щодо самої мотивації: одним з найважливіших аспектів цілеспрямованої інтерпретаторської роботи виконавця, є реалізація (втілення) виконавцем своїх фізіологічних психологічних потреб у звуковиражальних образно-художніх можливостях як у конкретному творі, так і в музиці в цілому. Цей процес може бути як усвідомленим, так і підсвідомим. Ступінь першого і другого залежить, в першу чергу, від того, наскільки виконавець відповідальний по відношенню до своєї справи і наскільки у нього відповідно сформоване відчуття пропорційності у співвідношенні - композитор-виконавець. Ця пропорційність (мається на увазі усвідомлення своєї ролі в інтерпретаторському процесі: вміння керувати своїми емоціями + вміння аналізувати сприйняте, маючи при цьому необхідний потенціал теоретичних знань і художньо-мистецької культури) безмежна в естетичних пошуках відносно конкретного виконавця і конкретного автора (композитора). Якщо виконавець має композиторське обдаровання і виконує твір, що може бути не на такому рівні зафіксований у нотному тексті, який бачиться автору, то, природно, інтерпретатор має моральне право збагатити образно-емоційний зміст даного твору.

Інша проблема полягає в інтерпретації шедеврів світової класики, коли геніальна обдарованість автора безсумнівна. В такому випадку виконавцю необхідно вчитися пізнанню того, що вже надбано, при цьому, насамперед, співставляти темперамент і характер як свій, так і композитора. Якими б не були співвідношення цих співставлень (зовнішньо безпристрасними), вже сам розумовий процес виконавця запрограмований його природою і вимагає від

нього підняття своїми почуттями до рівня авторських почуттів, закладених у виконуваному музичному творі. Тому, в пошуках естетичної рівноваги в інтерпретаційних пошуках виконавцем у тріаді композитор - музичний твір - виконавець, на нашу думку, критеріями можуть і повинні бути такі основні положення:

- високохудожній рівень композиторського задуму, загальної концепції музичного твору;
- високохудожній рівень втілення цього задуму музикантом виконавцем засобами музично-виконавської виразності;
- високохудожній рівень естетичної культури виконавця по відношенню до сприйманого та втілюваного;
- майстерність не тільки звуко-творчо виконавська, але й інтелектуально-освітня.

Тобто, якщо ці положення виконавської місії сконцентрувати, то можна висловити їх змістовність (значимість) з точки зору міркувань автора так: „Існують об'єктивні критерії - стиль і жанр даного твору, в залежності від яких чи розширюються, чи звужуються можливості виконавської свободи. Так, одна справа - романтична імпровізація, інша - класична фуга. Не можна не враховувати і факти неможливих співвідношень творчих обдаровань, досвіду та знань конкретного автора, а, також і конкретного виконавця" [199, с. 70]. Виникає питання: з якими намірами (і від чого вони залежать) виконавець розкриває сутність концепції музичного твору?

Припустимо, що образна смислова сутність музичного твору відповідає виконавським намірам і їх здійсненням. Природно, що кожен виконавець має свої цільові установки при втілюванні авторського задуму. Це вельми важливий етап у становленні інтерпретаційних пошуків, оскільки від нього залежить подальше трансформування у пізнанні образно-художньої аури музичного твору. Наміри виконавця породжуються, перш за все, з його особистісної мотивації, яка є рушійною силою задоволення виконавських (і взагалі - людських) потреб. Це означає, що першоджерелом у

цілеспрямованні (адекватно інтерпретаційним), є виконавець (який є активним носієм потреб-мотивацій), керується спрямованостями, що мають фізіолого- психичний та морально-естетичний (вольовий) характер. Ці розподілення умовні, оскільки дані процеси відбуваються разом. Але, кожна особистість більш менш схильна до того чи іншого змістовного аспекту. Тобто, потреби виконавця в період усвідомленого пошуку на наступному етапі опанування твором (звукове втілення інтерпретації) вирішують найважливіше питання співвідношення авторської та виконавської компонент та їх вагомості у даному музичному творі (саме у даному, оскільки даність - характерне явище і потребує конкретного розгляду).

Отже, питання відносно потреб виконавця в інтерпретаційному процесі необхідно кожного разу конкретизувати стосовно певної концепції музичного твору.

Кожному композитору належать власні стильові характерні ознаки, за якими виконавець набуває інформаційної свідомості і, включаючи їх у творчий процес, генерує подальші творчі пошуки. Стильові особливості композиторського мислення складаються з певних елементів, притаманних саме даній особистості незалежно від того, в яких жанрах вона працює (континуально-генетичний процес). Ці елементи, як правило, присутні в усіх засобах музичної виразності: мелодиці (інтервалика та інтервальна гнучкість), гармонії (ладово-гармонійні сполучення), фактурних особливостях (зміна інтелектуально-фактурних утворень), метро- ритмічних (відчуття темпо- ритмо-дінаміки), агогічних (співставлення розвитку драматургії), штрихових (суто виконавської майстерності) тощо. Але, ефективність інтерпретаційного пошуку може ускладнюватися за відсутності авторських вказівок. І тут виникає необхідність в розумово аналітичній роботі виконавця, примноженій і одухотвореній творчою інтуїцією. Аналіз-синтез нотного тексту і асиміляційні перспективи характеризує В. Г. Москаленко: „По мірі просування від етапу до етапу, уявлення про потенційні можливості розгортаючої інтонаційної моделі все більше збагачується. Аналітик стає

співавтором, спів-композитором, співвиконавцем, заряджується вихідними від працюючої в його свідомості інтонаційної моделі імпульсами спів-інтонування" ¹.

Це означає, що процесуально-пізнавальна аналітична робота виконавця - це паралельний самостійний процес, який не визначається інтуїцією, але інколи залежить від неї, якою б розвинутою вона не була. Наприклад, як визначити темп музичного твору при відсутності авторських вказівок (окрім розміру і тональності)? Одного єдиного шляху пошуку в даному випадку не існує. Тут необхідний комплексний системний підхід, а саме: мислення найбільш дрібною одиницею нотного запису (шістнадцята, тридцять друга тощо). Це орієнтує при швидких темпах (ці темпи можна визначати за загально-жанровою характеристикою музичного твору і не уявляти складності) на технічно припустимі можливості інструмента та виконавця. Наприклад, музичні інструменти такі як клавикорд, спінет, клавесин, в силу конструктивних особливостей і (як результат специфічного звуко-видобування) не в стані відтворити одноголосні віртуозні звукові утворення у максимально швидких темпах (алегро мольто, престо- претіссімо) оскільки клавішно-щипковий механізм має технічно-рухову обмеженість. В повільних темпах також бажано орієнтуватися на дрібні тривалості, якщо вони є в тексті. В такому випадку зайва поспішність порушить мелодичну протяжність, що визначається загальним контекстом прочитання нотного тексту.

Більш складні темпові орієнтири маємо тоді, коли запис нотного тексту здійснено довгими тривалостями (чверть, половина, ціла).

Тут певна логіка музиканта-виконавця також визначає: якщо даний текст написано для органа (тривалість звука необмежена), то його можна розглядати темпово-багатозначно, тобто - є простір для прояву фантазії та уявлень. Якщо ж даний текст написано для клавішно-щипкових інструментів (клавесин тощо), то, природно, що такі тривалості треба виконувати, орієнтуючись на максимальну звукову витриманість на даному інструменті.

Крім того, ми вважаємо, що основним критерієм визначення темпових співвідношень, які автоматично враховує тривалість звуку на інструменті (адже композитор обов'язково мислить звуко-виражальними можливостями інструмента, для якого пише), є інтонаційно-ладово-гармонічні співвідношення тонів (сполучення, співнапруженість, напруженість). Цей оптимально-визначальний спосіб безпосередньо базується на асоціативній теорії авторів смислового інтонування та її послідників, зокрема: Давидова М. А. (мікро-структурне смислове інтонування як основа не тільки логічного музично-виконавського лінійно-вертикального мислення, а й як перспектива становлення особистості музиканта-виконавця на цій основі); Іваницького А. І. (емоційне першоджерело людської суті, інтерпретаційне становлення розумових процесів (мислення); Котляревського І. А. (фундаментальне бачення загальності в конкретиці, що породжена глибокими асиміляційними зв'язками історично-процесуального походження і має невичерпну перспективу пізнання); Москаленка В. Г. (особливості процесуальності розгортання музичного твору, аналітико-теоретичні дослідження, що синтезують теоретичне і практичне в інтерпретаційному процесі); П'яковського І. Б. (еволюція мислення людини-музиканта як еволюція людини взагалі по відношенню до загально людських духовних надбань засобами звуко-розумової естетики). Щодо умовного розгалуження цієї проблеми (теоретичний та практичний аспекти), якої ми торкнулись в даному параграфі, необхідно зробити такі висновки:

- інтерпретація - це продуктивність певних пошукувань і здійснень музиканта-виконавця;
- теоретичне мислення виконавця неможливе поза практичних здійснень;
- теоретичні спонування виконавця спрямовуються на визначення практичних узагальнень творчих пошуків;
- загальний спектр теоретично-практичного по відношенню до інтерпретаційного у виконавстві, належить професійно-виконавському;

- вирішення стосунків теоретико-практичних відносин стосовно інтерпретаційної думки реалізує музичні думки її провідників (виконавців);
- виконавська інтерпретація має імпровізаційний характер втілення (наприклад, акустичні умови - «суха», «волога» акустика,- спрямовують виконавця на відповідну імпровізаційність в динаміці та штрихах – туше);
- інтерпретація як пошук, як реалізація творчих надбань є, і виражає (в першу чергу) надбання і високу відповідальність виконавця перед собою і музичним твором (взагалі мистецтвом).

Розділ 2. ХУДОЖНЬО-ІНТРЕПРЕТАЦІЙНИЙ ПРОЦЕС ЯК АВТОРСЬКЕ МОДЕЛЮВАННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Психологічний аналіз показує, що в ході творчого вирішення проблем люди спочатку проходять першу фазу тривалого і трудомісткого накопичення інформації, що включає численні спроби свідомого вирішення задачі. Як правило, ця фаза закінчується безрезультатно і людина відступає, "забуваючи" про проблеми на деякий період. У цей час, мабуть, розвивається друга стадія творчого процесу – стадія дозрівання. Відмінною рисою цієї стадії є зовнішня відсутність видимого прогресу у вирішенні завдання. Потім, за осяянням, слідує стадія перевірки правильності рішення.

На стадії дозрівання, мабуть, важливе значення має активна робота підсвідомості. За численними даними протоколів самоспостережень, людина, зовні забуваючи про завдання, займає свою свідомість і увагу іншими справами. Тим не менше після деякого часу "творче" завдання самостійно спливає у свідомості, причому часто виявляється, що якщо не вирішення, то хоча б розуміння проблеми виявилось просунутим. Саме це створює враження про наявність несвідомо.

2.1. Теоретико-практичний аспект виконавської інтерпретації музичного твору.

Аналізуючи часову специфіку музичних творів, музикознавці досить часто співставляють музичне мистецтво з іншими видами його існування, зокрема, - з живописом і скульптурою. Живопис, зафіксований автором, існує у певному часі сприйняття, на якому функції автора фіксуються, але не закінчуються. В музично-виконавській творчості виконавець є постійним співавтором, постійним втілювачем (мається на увазі живе виконавство, а не зафіксоване в нотному тексті чи записане на аудіо плівку).

В живопису функцію виконавця (незалежно від авторської) виконує інший митець, коли створює репродукцію, чи робить реставрацію картини (картин). Кожен з них намагається максимально копіювати оригінал (першоджерело інтерпретування) специфічними засобами виразності і в цьому досягти художньо-образної виразності. В результаті утворюється критерій вищої оцінки майстерності інтерпретатора (живописця репродуктора, або, живописця-реставратора). Маємо на увазі саме аспект інтерпретаторського втілення, бо кожний з митців (крім того) сам генерує і втілює свої потреби в мистецтві.

У музично-виконавській практиці репродукція полягає в очевидній умовності щодо засобів образного втілення композиції (в широкому розумінні). Якщо уявити подібну можливість нотного запису, то інтерпретації як явища мистецтва не існувало б, а її функцію виконувала б репродукція. І виконавець, таким чином, у музичному мистецтві був би не потрібний. Але, це неможливо, бо змістовна глибина інтонаційного вимовлення навіть одного тону (звука) як на темперованому, так і нетемперованому інструменті не позначається у нотному запису. При сучасних технічних засобах композитор може визначити частоту звукових коливань, але як при цьому бути з атакою звука, його продовженням, закінченням і співнапруженістю з оточуючими звуками? Ці питання відносяться до концепції виконавської інтерпретаторської специфіки.

Інтонаційність виконання багато в чому залежить від вивчення характеру композитора як творчої особистості. Практика показує, що пряме спілкування музиканта-виконавця з автором-композитором неоднозначне у своїй співтворчій спрямованості і результативності. В одних випадках виконавець проникається образно-художньою талановитістю, оригінальністю композиторського мовлення і повністю виконує авторські інтерпретаторські бажання. З іншого боку, композитор часто прислуховується до виконавця, до його знання інструмента, досвіду та майстерності. В інших випадках композитор і виконавець діють в інтерпретаторському процесі як співавтори.

Інколи композитор, прослуховуючи власний твір, інтерпретація якого здійснена виконавцем без його участі, знаходить для себе нове бачення, осмислення своєї музики і висловлюється приблизно так: „І так може бути". В такій відповіді концентрується сутність виконавської інтерпретації, яка має двоєдине право на існування: у особистості композитора, його вольових якостях і естетичних уподобаннях, і в контексті застосування реалізуючих виконавських засобів.

Мистецтво в широкому значенні багатоспектральне, багатофункціональне. Це - процесуально-історичний досвід людської діяльності, відображений в різних видах існування, тобто в різних формах і різними засобами образно-художньої виразності, що мають специфічний вплив на всі органи відчуттів людини, що є саме, як: першоджерело інтелектуального становлення і розвитку індивідуальності засобами почуттєво-емоціонального сприйняття дійсності; комунікабельність естетичного спілкування; форма самопізнання себе через усвідомлення існуючої дійсності тощо.

Якщо розглядати значення музично-виконавського мистецтва в даному ракурсі, то інтерпретаторське мистецтво виконує вищеназвані функції тоді, коли воно по своїй суті є репродуктивно-продуктивним як здатність до збереження інтелектуально-емоційного досвіду попередніх поколінь і генерації сьогоденних надбань. Це питання дуже складне і його вирішення неможливе, якщо співставляти лише репродуктивно-минуле і продуктивно-сьогоденне. Перш за все необхідно визначити сутнісно-понятійні взаємоасиміляційні зв'язки репродуктивного-продуктивного в інтерпретації музичного твору. Але тут виникає теоретично-практичне запитання: якщо всі інтерпретаційні наміри будуть суто репродуктивними, то яким же буде подальше становлення продуктивних намірів виконавця? Або ж, якщо вони не потрібні, то яким чином через репродуктивне здійснити функції мистецтва в генерації нових образно-художніх сполучень? Інакше: інтерпретація нових мистецьких здобутків це не є функція репродуктивності (вона буде в кращому випадку копіюванням існуючого), а здійснення нового інтерпретаційно-

продуктивного, що саме і складає призначеність (визначеність) музиканта-виконавця до прогресивно цілеспрямованих пошуків: „...музичне виконавство дійсно створює особливий, специфічний вид художньо-творчої діяльності, відмінний від художньо-творчої діяльності композитора. Суб'єкти цих видів діяльності - композитор і музикант-виконавець, володіють рядом особливих специфічних можливостей, закладених, як у композиторській, так і у виконавській обдарованості. Зміст діяльності в першому випадку - створення музичного твору, у другому - його виконавська інтерпретація" [6, с. 155].

Аналізуючи відношення будь-якого композитора до власних творів і як його інтерпретація власних музичних творів змінювалась протягом творчого життя, помітимо, що у виконавця відбуваються аналогічні процеси, і він також з часом видозмінює свої тлумачення музичних творів (це не стосується ортодоксально мислячих виконавців). Мистецька практика показує, що композиторська думка постійно спрямовується на пошук більш тонких нюансів втілення все більш глибоких життєвих надбань та на інтелектуальне їх осмислення (А. Білошицький, А. Гончаров, В. Зубицький, О. Костін, Г. Ляшенко, А. Муха, В. Рунчак, Є. Станкович та ін.). Отже, мінливість існуючої дійсності природно привносить специфічні корективи у світобачення як композитора, так і виконавця.

Виконавець, при інтерпретації конкретного музичного твору, перш за все повинен відкрити для себе психологічний стан і думки автора, які належать саме цьому музичному твору. Це й буде загальною відправною позицією у виявленні конкретних інтерпретаторських намірів і відповідних виконавських засобів їх здійснення. З іншого боку, аналізуючи еволюцію становлення особистості композитора в його творчій багатожанровості і в часі, виконавець повинен відповідно корегувати свої розумові дії, оскільки з усвідомленням перетворюючих факторів, що мають вплив на композитора і його творчість, він здобуває інтерпретаторську гнучкість, яка допомагає відчувати композиторський стиль. Стиль, як відомо, трансформується в часі. Але, знаючи певні основоположні моменти стилю певного композитора

(наприклад, повторюваність структурних елементів форми), виконавець може дійти висновку, зокрема, що пошук виражальних виконавських засобів може спрямовуватись паралельно двома шляхами: загальностильовим і технологічним, оскільки жанрова особливість кожного твору передбачає і відповідні засоби інтерпретаторського втілення. Наприклад, якщо штрих є характером звука (за Давидовим М. А.), а звук - характером мислення композитора, то, звичайно, що зміна думок, почуттів автора змінює і характер звука, тобто й штриха. Таким способом виявляється характерність того чи іншого твору (а це, на наш погляд, визначається вже у дрібноструктурних масштабах як лінійного, так і вертикального руху, сприяючи знаходженню бажаного характеру музичного виконавського мовлення). Композитор у процесі творчості усвідомлює, якими засобами донести свої наміри до слухача. В одних випадках він не дбає про тонкощі штрихового відображення концепції (І. С. Бах), в інших - дає детальні вказівки як повинно бути відтворено (І. Стравінській). Незалежно від деталізованих авторських вказівок, або їх відсутності, виконавець мусить орієнтуватись (при визначенні штрихових барв) на засоби композиторської музичної мови, наприклад - на фактуру. Саме модифікація способу відтворення фактури, насамперед надає інформацію щодо корекції образності, характеру звукомовлення, емоціональних станів. Цей процес є відображенням композиторської думки, що визначає відповідну змінність мотиваційно- емоційних станів, які в однофактурному втіленні обмежують виконавські можливості.

Фактура відображує темперамент і характер автора - про це свідчать статика, або інтенсивність і модифікація фактурних змін. Але, необхідно відрізняти фактурні зміни, що відображають особистісні характеристики автора, від сутнісних, змістовних фактурних змін, спрямованих на розкриття певного образу, який композитор намагається втілити оптимально. Тобто фактурний абрис подвійний: як самовираження авторських почуттєво-інтелектуальних станів і як відображення образно- художньої змістовності конкретних музичних творів. Такий розподіл вельми умовний, оскільки

співставлення особистісного і перевтілюваного існує в одній людині як творця (композитор), в іншій - як співавтора (виконавець), який теж повинен розуміти тонкощі авторського втілення і перевтілення.

Отже, для пізнання певного виконавського виражального засобу, його необхідно включати в послідовно-логічні звукові зв'язки з іншими факторами (пізнання асиміляційного процесу на базових основах головного-очевидного), саме того, який для даного виконавця в конкретній ситуації виявляється найбільш суттєвим у відображенні його індивідуальності, в результаті чого виявляється необхідно потрібне пошукуване. В даному випадку визначення штрихів поза усвідомленням темпо-метро-ритму, інтонаційної змістовності мікроструктурного інтонування аналогічне визначенню інтонаційної спрямованості поза ладо- гармонічних тяжінь в належних темпах, як і темпів поза виразного інтонування, - має попередньо зорієнтовану спрямованість. Такі умови виявлення інтерпретаційної методичної сутності виражальних засобів вимагають від виконавця відповідних інтелекту і культури почуттів.

Виконавська практика сповнена варіантністю інтерпретаційних пошукувань, і їх вирішення відбувається в конкретних обставинах (зокрема - акустичні умови, рівень сприйняття музики слухачем).

Існує вислів: „Мистецтво для мистецтва". Його суть в залежності виконавця від слухача певної аудиторії, на яку він виходить і орієнтується на професійний рівень їх здатності оцінки „себе в комусь", або „когось у собі". Професійно підготовлена аудиторія потребує певних загальноприйнятих критеріїв сприйняття і розуміння музичних творів, музики взагалі. Перед такою слухацькою аудиторією виконавець відчуває особливу відповідальність за інтерпретацію музичних творів. Враховуючи розмаїтість професійної слухацької аудиторії, виконавець на сцені вносить своє особливе, може й не відповідне загальним стандартам рішення, але, впевненість у своїй правоті і майстерності втілення музичного твору надихає слухача, не дивлячись на існуючі штампи. Тобто, висновок простий: штампів не повинно існувати, оскільки виконавська натура генетично схильна до сприйняття

прекрасного нового. В цьому відношенні достатньо прослухати ДТК І. С. Баха у виконанні С. Ріхтера, Е. Гілельса, їх виконання різні в темпах та інтонаційній виразності, але однакові у впевненості трактування, що засвідчує про усвідомлення інтерпретаційних намірів. Ця інтерпретаційність надає слухачеві емоційний запас для виникнення (генерації) нових відчуттів, мотивації - для мобільності подальших здійснень. Тобто, інтерпретація не є тільки самопізнанням в музиці, - це є осмислення інтонування-існування. Інтерпретація не може існувати у замкненому колі - вона повинна бути живою. Процес композиторської творчості індивідуальний. Виконавець повинен розуміти авторські наміри щодо глибини інтонаційних співвідносин, ладо-гармонічних тяжінь, інтенсивності динамічних сполучень, арочно-процесуального відчуття розгортання музичного твору в часі, кульмінаційних моментів („динамічна режисура“), агогічних тонкощів, штрихової різнобарвності саме для даного твору, співвідношень вертикалі і горизонталі, значимості фактурних змін тощо.

В результаті аналітико-синтезного аспекту розгляду даного розділу, можна констатувати слушну думку М. А. Давидова: „Слід враховувати, що слухові інтонаційно-темброво-ритмічні, агогічні, артикуляційні, динамічні та інші уявлення не зводяться лише до раціонального визначення тоновості, напруженості та співнапруженості близьких і далеких інтервалів чи інших елементів архітекtonіки твору, тому що по-перше, мають у собі суб'єктивно-особистісне ставлення до виконуваного матеріалу, по-друге, спрямовуються на сприймання уявлюваного слухача (аудиторію) з урахуванням його культури; по-третє, можуть змінюватись під враженням естрадного самопочуття виконавця, акустичних умов концертного залу, реакції слухачів тощо. Тому важливо відрізнити ідеальні зв'язки, тобто в уявленнях, від реальних - у живому звучанні" [3, с. 38]. І далі: „Активно діючи на слух і свідомість, музика здатна виражати емоційний стан та різноманітні нюанси людських переживань. Так само, як і в інших видах мистецтва, вирішальна роль у ній належить не випадковим, а художнім емоціям. Музика апелює до

почуттів, властивих усім людям і кожній людині зокрема, ...виховує художньо-естетичне ставлення до дійсності, надихає на творчу працю, духовно об'єднує людей" [3, с. 7]. Саме така спрямованість притаманна творчим інтерпретаційним пошукам і забезпечує їх досягнення, які ми розглянемо далі.

2.2. ЗАГАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЯК ВТІЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ЗАДУМУ КОМПОЗИТОРА.

Музичне виконавство не існує поза осмислення загально людських надбань і індивідуальних пошуків творчого втілення їх результатів. Ця закономірність характеризує музиканта виконавця творчої спрямованості в процесі творчої діяльності і інтелектуально-почуттєво-емоційних накопичень, і генерує вищий по відношенню до вихідного рівень сприйняття та опанування дійового світобачення митця. Розуміння своєї здатності як спроможності відтворення і створювання, складає актуальність пізнання взагалі і, як результат, майстерність втілення та представлення удожньо-образної концепції музичного твору (інтерпретація) є свідченням того, що це є найвищим рівнем призначення музично-виконавського мистецтва: „Здатність виконавця пройнятися змістом образного світу різних за стилем музичних творів визначається рівнем розвитку „механізму" його почуттів - емоціональної пам'яті, вміння керувати власними переживаннями, настроями, темпераментом, здатності емоційно „присвоювати" образний світ виконуваного твору в його розвитку. Найбільшу увагу в процесі виховання культури почуттів слід приділити виробленню навички контролювати і спрямовувати протікання емоцій у русло художньо-образного, логічного розвитку драматургії виконуваного твору" [3, с. 229-230].

Ми розглядаємо співтворчість композитор-виконавець з точки зору виконавського мистецтва і неодмінно навчаємось на надбаннях композиторської та теоретичної думки. Але, виконавська думка є суто

специфічною щодо втілення авторських намірів через специфічність музично-виражальних засобів, а також оригінальність індивідуального виконавського інтерпретаторського мислення. Маємо на увазі проблемне співвідношення художньої образної змістовності музичного твору і художньої образної змістовності виконавського втілення. Ця проблема багатогранна, оскільки трактування музичного твору (творів) має історично-процесуальний та різножанровий стильовий характер. Саме трактування необхідно розглядати в широкому розумінні його сутності: „Уявляється, що існуюча методика аналізу значною мірою орієнтована на музиканта, який міркує про музику, оцінюючи результат процесу музикування - твір, як художній факт, що відбувся, ніж на музиканта, безпосередньо творчого, утворюючого музику. Звідси і виникає актуальне завдання: орієнтування аналітичного апарату професіонального музиканта і, в першу чергу, музиканта-виконавця на творчі процеси, які відбуваються в музиці як мистецтві „інтонованого смислу" (Б. Асаф'єв)".

Отже, інтерпретацію музичних творів можна розглядати як умовну систему, що складається з асиміляційно пов'язаних підсистем, кожену з яких можна представляти як відносно самостійне явище. Що являє собою система, яку ми умовно представляємо у двох аспектах - теоретичному (широкому розумінні - призначення інтерпретації) і практичному, вузькому, що втілює (реалізує) теоретичний (ідейно суттєвий).

Теоретичний аспект інтерпретації ми розглядаємо як історично накопичений досвід людства, зафіксований у певних знаково-понятійних системах, що становить першооснову формування естетичного світогляду не тільки в музично-виконавському, а й мистецтві взагалі, а саме: систему людських взаємовідносин; психологію впливу на інтелектуально-почуттєві процеси всіх, хто створює, відтворює і сприймає музичне мистецтво (композитор-виконавець-слухач); становлення особистісних якостей музиканта-виконавця у діяльному спілкуванні з музичним мистецтвом тощо.

Практичний аспект - це пошуки комплексів відповідних засобів музичної виразності розкриття художньої образної змістовності музичного твору. Він не є суто практичним, оскільки у готовому вигляді засоби музичної виразності (в кращому випадку) надаються автором музичного твору: виконавець повинен (незалежно від кількості авторських вказівок) розраховувати на свій досвід, а саме: уміння аналізувати, знання загально-теоретичних і специфічно-методологічних засад, майстерне володіння інструментом...

Глибоке усвідомлення цілого комплексу знань та навичок наближає виконавські пошуки до адекватності авторському задуму. Але, авторська концепція природно трансформується виконавським темпераментом, характером, цільовими звуко-виражальними художніми спрямованостями (про це буде далі) і в цьому полягає одне з проблемних питань інтерпретаторського тандему композитор-виконавець.

Вирішення проблеми усвідомлення авторського задуму та його інструментального втілення може здійснюватись кількома напрямками. Зокрема, якщо людина шукає логіку в об'єкті пошукуваного, - шляхи досягнення мети підказує сам об'єкт.

Кожна діяльність людини завжди усвідомлюється нею, оскільки діяльне відношення до предмета діяльності також привносить нові враження, відчуття, інформацію, що в усвідомленому вигляді стимулює, регулює і спрямовує подальші процесуальні здійснення (завершеність) відшліфування як діяльної особистості, так і предмета її діяльності в усвідомленні першої. Кожний вид діяльності безпосередньо потребує від діяльної особи адекватних до його специфіки, певних (специфічних) відносин, що реалізуються через аналітико-синтезну і почуттєво-емоційну та творчо-дієву (у музичному виконавстві) сфери. Ці сфери утворюють величезну ауру прояву загальнолюдських почуттів, представлених як філософське сприйняття і розуміння існуючої дійсності.

Природно, що музичний твір функціонує тільки у своєму звуковому втіленні. Саме цим і визначається роль виконавця як одного з співавторів музичного твору (поряд з композитором). Дискусії відносно ролі виконавця в інтерпретаторському процесі безкінечні. Безсумнівно, композитор як автор - є першою особою, оскільки першостворене належить тільки йому. Але, це першостворене може бути представлене в різних ракурсах: або гірше, або краще. Тобто, якщо виконавець не відповідає вимогам концепції твору ні почуттєво, ні інтелектуально, не має достатніх здібностей для втілення композиторського задуму, - виникає ситуація вакууму від неадекватного відтворення композиторських намірів.

Існують інші випадки, коли виконавець більш талановитий, ніж композитор. В таких ситуаціях прерогатива повинна бути за виконавцем. Отже, існує певна закономірність: талановитість творця музики визначає вимоги щодо талановитості музиканта-виконавця. Але, ці балансуючі співвідношення вельми умовні. Отже, необхідно звернутися до інтерпретації як до поняття, яке може, чи повинно бути розглянуто поза композитором і виконавцем - як абстрактне явище. Такий метод застосовував Б. Асаф'єв при вивченні інтонації як загального явища, незалежного від індивідуально-особистісних якостей людини, але, - підпорядкованого людським здійсненням. Щоб розкрити певні наміри, треба зрозуміти: що саме повинно бути розкритим, з якою метою і якими засобами.

Початок-першоджерело інтерпретаційних потреб-мотивацій в усвідомленні музиканта виконавця детермінується тим, що саме має сказати виконавець слухачеві музичною мовою навіть тоді, коли він це відчуває, але не здатний ці почуття-роздуми пояснити для себе, усвідомити їх, тобто, - надати почуттєво-емоціональному - інтелектуально-розумової оцінки. Категорія інтерпретація як широке і об'ємне поняття, концентрує і відображує специфічними засобами особливості людського існування взагалі (широке розуміння), оскільки музичне мистецтво не є якимось уособленим явищем (хоча й незвичайне) людського єства. Вона (музика, музичне мистецтво) є

природним відображенням існуючої дійсності, яка має часово-історичний характер, зафіксована у певних знаково-понятійних системах і спрямована на подальші відкриття минулого і прогнозування майбутнього (маються на увазі як історично набуті, так і майбутні надбання в сфері пізнання людиною як самого себе, так і світогляду в цілому, а також - своєї місії в цьому процесі).

Інтерпретаційна сутність присутня в опануванні інтелектуального і почуттєво-образного змісту конкретного музичного твору. Це найбільш складний аспект виконавського процесу, оскільки розшифровування нотного запису не дає прямої можливості відчуття думки автора (композитора). Для відтворення композиторського задуму виконавцеві бажано мати здібності композитора-теоретика, хоча, природно, не обов'язково такої інтелектуальної глибини. Знання техніки композиторського письма і шляхів почуттєво-емоціональних трансформацій - необхідні умови становлення виконавця-інтерпретатора. Аналітико-синтетичні + інтуїтивно-мотиваційні фактори спрямовують процес інтерпретаційних пошуків. Крім того, виконавець-інтерпретатор повинен враховувати можливу трансформаційність композиторського мислення протягом його творчого життя, а також, - необхідно орієнтуватись на кожний музичний твір по-різному конкретно, адже композитор, також, мислить ще й жанровими та тембровими категоріями (інструмент, вокал, хор, оркестр тощо). А це означає різнобарвність і відокремленість музичних засобів виразності, які композитор використовує у різних творах, кожному з яких належать свої вузько спрямовані засоби виразності, оскільки різнохарактерність музичного твору (поряд із жанровістю) припускає різну палітру, наприклад штрихову, адже штрих - характер звука, що концентрує ключові суттєвості пізнання характеру виконавця, його психології. Це означає, що усвідомлюючи характерність окремих творів даного композитора, виконавець пізнає цілісний спектр характерності мислення композитора, який складає сутність поняття стиль. Необхідно відзначити, що пошук вишуканих музичних засобів виконавської виразності, їх визначеності, з одного боку, не може відбуватися

поза архітектонічної послідовності, з другого - послідовності включення одного засобу виразності в органічний зв'язок з іншим засобом поза всякої послідовності. А саме: виявлення штрихів, не маючи темпових орієнтирів, може бути прогнозованим тільки умовно, оскільки штрих як характер вимовлення звука характеризує музичний матеріал саме в потрібному темпі, тобто, в якому він визначився у свідомості композитора. Тому, прогнозування штрихів початково може бути тільки ймовірне, а кінцево пошуковий результат відшліфовується (вимальовується) після багаточисленних операцій зі штрихами в асиміляційних зв'язках з темпами, з інтонаційними, динамічними, агогічними, ладово-гармонічними засобами музичної виразності, а також, - загально концептуальними спрямуваннями тощо.

Послідовність включення будь-якого засобу музичної виразності в асиміляційні зв'язки з іншими багато в чому залежить від найбільш впливового з них. Якщо, наприклад, перед нами твір кантиленного характеру і ведуча роль в ньому належить мелодії, то в такому випадку доцільно, при ще не зовсім визначеному темпі, - звернутися до смислового інтонування, тобто: проаналізувати і усвідомити (почути) співнапруження і напруження тонів - визначити логічну перспективу смислового інтонування, яка і в окремих складових, і в цілісності народжується в загально прогнозованому контексті цілого музичного твору. Після налагодження певної темпової та інтонаційно палітри. При цьому треба враховувати, що штрих - результат темпо-ритму та інтонації, а не навпаки. В окремих випадках буває й навпаки, коли штрихові орієнтири явно виявлені змістовно (пульсуючий, спрямовуючий рух) і здатні вносити певні корективи в агогічну орієнтацію та інтонаційно смислову змістовність.

Повернімося тепер до попередніх положень: що необхідно визначати і розкривати виконавцеві при інтерпретаційних пошуках у конкретному музичному творі? Практикою доведено, що: „Всі елементи техніки в процесі розучування музичного твору можуть розглядатися як варіанти різноспрямованої уваги. Цінність такого варіантного підходу полягає в

прискоренні міцного і якісного вивчення музичного твору шляхом максимальної концентрації слухо-моторних дій почергово на кожному аспекті технічної складності" [3, с 230]. Необхідно відзначити, що під „елементами техніки” М. А. Давидов має на увазі художні засоби музичної виразності, а під „різноспрямованістю уваги” - саме інтерпретаційні пошуки. Насамперед виконавець повинен усвідомити (як мінімум - почуттєво) думки та емоційні стани композитора, які генерували і керували ним під час створення конкретного художнього образу, оскільки в музичному творі образна картина може бути багатогранною, тобто, - концептуальні наміри автора і супутні фактори їх реалізації - думки- почуття = почуття-думки (оскільки цей процес єдиний), то є художнє явище мобільного характеру походження, і має мобільність процесуальності їх втілення, - то й виконавські спрямування повинні мати адекватну відповідність. Інакше можливі художньо-образні спотворення, що мають певні зрушення як об'єктивно-історичного походження (що виправдано еволюційними змінами в естетичних поглядах), так і суб'єктивних, з якими треба поводитися об'єктивно.

Які ж шляхи повинен використовувати виконавець при розшифровуванні інтелектуально-почуттєвого спектру композиції? По-перше, - почуттєве розуміння, оскільки інтелектуально-розумові оперування людини (навіть у стані спокою) несуть в собі почуттєво- емоційний супровід: роздумуючи, людина відчуває, переживає, усвідомлює особисті переживання, розкодовує свої думки.. Тобто, процес почуттєво- раціонального і раціонально-почуттєвого — єдиний, але процесуальність виконавського відтворення буває імпровізаційно-акцентована або на перший, або на другий аспекти. Чи означає це, що виконавець також, аналогічно автору, повинен мислити і відчувати? Безумовно так. Адже, позаяк протікання даних психічних процесів відбувається суто індивідуально, то треба керуватись (для того, щоб наблизитись до істинного стану) інформацією щодо конкретного музичного твору. Складність полягає в дешифруванні нотного запису в почуттєво-звукове усвідомлене вираження. Однак, у цьому процесі не все

відбувається однозначно. Наприклад, такі поняття як імпровізаційність, експромт самі собою означають, що музичний твір попередньо не усвідомлювався автором і при його створенні превалювало почуттєво-імпровізаційне начало. Для того, щоб впевнитися в цьому, виконавцеві необхідно ствердитись у своїх думках, а це означає, що аналітичний підхід в пошуках розкриття структурно-функціонального потрібний постійно. Рамки підрозділу не дозволяють розкрити таку глобальну тему, якою є інтерпретація в широкому розумінні. Тому, виходячи з вище викладеного стосовно специфіки інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (інструменталіста), визначаємо наступні узагальнення:

Інтерпретація - явище музичної виконавської естетики, у відповідності до її призначення, як така, що несе певну ідею композитора і виконавця, - спрямована на збагачення художніх смаків її відтворюючих і сприймаючих.

Художня значимість інтерпретації базується на функціонально-структурно-системних засадах теоретико-практичних надбань взагалі і на розумінні їх музикантом-виконавцем зокрема.

Інтерпретація не існує поза особистісного світогляду інтерпретатора, оскільки індивідуальні психічні якості виконавця та його особистісна орієнтація в музичному просторі не можуть не впливати як на інтелектуальні, так і на почуттєві процеси сприйняття та усвідомлення його творчих уподобань.

Пошук виконавських виражальних засобів обумовлений інтелектуально-почуттєвим потенціалом та професійним досвідом виконавця.

Художня майстерність володіння засобами музично-виконавської виразності є однією з вимог щодо доцільного, продуктивного відтворення художньо-образного змісту виконуваного музичного твору.

ВИСНОВКИ

Відповідно до визначеної мети, задач, основних положень і результатів даного дослідження сформульовано такі висновки.

Категорії мислення є неоднозначними як по відношенню до предмета і суб'єкта мислення, так і по відношенню до процесів, які їх забезпечують. Тому склалося багато теорій щодо мислення. В залежності від аспекту, в якому категорія мислення розглядаються, ми маємо продуктивне, репродуктивне, практичне, інтуїтивне, емпіричне, теоретичне, вербальне, мовно-логічне, інверсійне, емоційне, образно-емоційне, континуально-генетичне, диз'юнктивне, абстрактне, формально-логічне, творче, дискурсивне, діалектичне тощо. Кожна наукова дисципліна, яка вивчає процеси життєдіяльності людини, оцінює їх у контексті найбільш актуальних проблем.

Людина може належати до того чи іншого типу психічного складу, від якого залежить спрямованість процесів мислення (раціональна, емоціональна). В залежності від цього переважатиме або характер, або темперамент.

У музично-виконавській діяльності людина також піддається впливу як зовнішніх чинників, так і фізіологічно-психологічним потребам.

Кожний напрямок людської діяльності відображує певні специфічні (психофізіологічні) потреби людини своєрідно: як мотиваційні спонукання в пізнанні, так і у відображенні пізнавального об'єкту засобами виразності, які властиві саме даному виду діяльності. Зацікавленість у розумінні людських здібностей детермінує потребу і напрямок наукових пошуків щодо визначення їх походження, застосування та розвитку. Це, зокрема, становить актуальність розгляду низки фундаментальних проблем музично-виконавського мистецтва, однією з яких є тема специфіки інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця. Виконавець як творча особистість, діє у двох іпостасях - теоретико-аналітичній і виконавсько-практичній. Людина

постійно знаходилась і знаходиться в стані впливів попередніх, — історичних, естетичних, розумових, практичних, етнічних, традиційних (не традиційних), наукових тощо надбань. В залежності від того, якими ці надбання сприймаються, відчуваються і усвідомлюються індивідуальністю - такими будуть і наступні діяння, як теоретико-аналітичні, так і виконавсько-практичні.

Діяльне спілкування з музикою - є спілкування з емоційно-інтелектуальними надбаннями людства.

Ієрархія процесів свідомої діяльності музиканта-виконавця не може бути поза межами діалектичних зв'язків розумових процесів, бо естетична оцінка дійсності не існує поза межами власних дослідницьких спостережень.

Розгляд інтерпретаційного мислення виконавця є специфічним, оскільки музичне мистецтво існує в багатьох мистецьких різновидах, що мають свою специфічну не тільки спрямованість, а й загальну обумовленість, що визначає першоджерела. Це - необхідна умова результативності творчих інтерпретаційних пошуків у своїй галузі.

Загально естетичні засади музичного виконавства, базуючись на фізіолого-психологічних, індивідуальних особливостях, у творчо-діяльному процесі музично-виконавського мистецтва спрямовують і формують світогляд виконавця.

Музичне виконавство спрямоване на передачу слухачеві загальнолюдських почуттєво-інтелектуальних надбань. Емоційний вплив на слухача здійснюється з метою виховання у нього багато-спектрального емоційного сприйняття музично-мистецьких надбань дійсності.

Репродуктивне мислення виконавця (сприйняття-усвідомлення-копіювання) становить основу для його продуктивної творчості, що є відображенням історичного процесу „митець - діяльне сприйняття". Результат еволюції психіки людини під впливом музичного мистецтва можна визначити як різновид художнього світосприймання, яке, відповідно, породжує проблему критерію відносно самого мистецтва, його творення і втілення. Адже,

естетичні критерії ґрунтуються перш за все на чутливо-почуттєвих якостях виконавця, як носія континуально-генетичних даних. На цих природних даних формуються основні критерії оцінки конкретного музичного твору та його публічної презентації.

Усвідомлення музично-виконавського мистецтва потребує і відповідної методологічної концепції щодо засобів його втілення.

Взаємопроникнення емоціонального і раціонального факторів становить перспективу творчих спонукань як у сприйнятті, так і в створенні художніх цінностей у музичному мистецтві.

Необхідний аналіз багаторівневих зв'язків технічного і художнього, що базуються на розумінні всебічного композиторського та виконавського інтонування в драматургічному розгортанні музичного твору у органічній взаємодії з концептуальними і процесуальними явищами (по М. А. Давидову) - і складають „режисуру розгортання" музичного твору (термін та інтерпретація В. Г. Москаленка). Інтуїтивне відчуття режисури розгортання образно-художнього змісту конкретного музичного твору талановитому виконавцю притаманне у непередбачуваному процесі своїх творчих пошуків. Але, незалежно від інтуїтивного, художня техніка є необхідністю не тільки в усвідомленні, а і в її конкретно-практичному призначенні та в елементах втілення. Саме особливості темпераменту і характеру виконавця відображують специфіку мотивації при художньо-технічному здійсненні його інтерпретаторських творчих намірів. Тому - комплексна цілісність сприйняття і відтворення образно-емоційного і аналітико-сміслових аспектів художньо-образного змісту музичного матеріалу для виконавця в художньо-технологічній озвучуваній реалізації є необхідністю стосовно інтерпретаційної суттєвості співтворчої (з композитором) концепції музичного твору.

Самосвідомість набуває критерію оцінки діяльного на рівні, більш високому, ніж той, що має вплив на індивідуальність (цей рівень оточення можна розглядати як міжособистісне спілкування у суспільстві в цілому, і у

відносинах особистих, зокрема), яка не в змозі стримувати свою континуально-генетичну природу і входить у протиріччя з суспільною (мікро-макро) свідомістю. Така ситуація, коли темперамент не може стримувати свою соціально-моральну (вірніше - філогенетичну) оболонку з причини невідповідності критерію оцінки запропонованого, а гірше - нав'язаного критерію - критерію, який сформувався у індивідуальності і нею аргументований - є, на наш погляд, ситуацією становлення здатності особистісної орієнтації музиканта – виконавця.

Усвідомлення власних потреб має широкий спектр впливу на всю життєдіяльність індивідуальності виконавця:

- як стимул удосконалення професійної майстерності;
- в міжособистісних стосунках забезпечує проникнення у внутрішній світ і умови відображальної діяльності та морально-естетичної оцінки у співтворчій комунікативній діяльності; в науковій роботі можливість цілеспрямованої аналітичної та теоретичної узагальнюючої діяльності;
- у науковій роботі - можливість цілеспрямованої самоорганізації;
- у сфері естетичних поглядів - перспективи бачення власного світогляду щодо мистецького критерію самооцінки і оцінки інших та іншими.

Всі ці аспекти життєдіяльності музиканта-виконавця є базисними у формуванні мислення виконавця, методологічною основою якого є логічне мислення.

Стосовно специфіки музично-виконавської діяльності у формуванні мислення виконавця, логіку можна розглядати як:

- сприйняття і усвідомлення загальнолюдських духовних цінностей;
- здатність репродукувати ці надбання (репродуктивна логіка)
- вищий рівень узагальнення почуттєво-усвідомлюваних виконавських дій (по-перше, як процесу накопичення загальнолюдських, практично-розумових дій, по-друге, як сприйняття і усвідомлення попередніх надбань (репродуктивна логіка) і, по-третє, як усвідомлення на вищому рівні сприйнятого);

- результат узагальнення почуттєво-усвідомлюваного, тобто - здатності відтворення продуктивного, що є основою саме творчо-логічного мислення.

- специфічна музично-виконавська процесуальна логіка послідовного відтворення лінійно-вертикальної структури музичного твору.

Логіка, як і мислення взагалі - це здатність до розуміння того, що сприймається.

Усвідомлення художньо-образного світу у музиканта-виконавця проходить через дбачу вані-непередбачувані дії, в яких він концентрує увагу саме на необхідних в даний момент аспектах своєї творчо-художньої спрямованої дії.

Логічність мислення виконавця - не ізольована проблема, вона детермінована творчо-інтерпретаторською істиною.

Втілюючи авторську концепцію музичного твору виконавець не повинен обмежуватись лише практичним аспектом справи надбаннями. Необхідно мати інтелектуально-широкоспектральний внутрішній запас знань, теоретико-практичних надбань і, аналізуючи ці надбання - перетворювати їх в інтерпретаційних вирішеннях.

Процеси мистецького інтерпретаторського мислення відображуються і фіксуються в різних знаково-понятійних системах, зокрема - вербальній як звуко-образній (нотно-знакові системи, умовні позначки тощо);

візуальній - живопис, архітектура, графіка...); інтонаційно-звуковій (логіка розгортання мелодичних ліній, функціональної гармонії, фактури, тембру тощо); візуально-звуковій (диригування, балет, опера). Кожна з систем оригінальна у втіленні інтелектуально-почуттєвої інформації, спрямованої на сприймаючі рецептори людини.

Об'єкт мислення має два джерела походження:

- зовнішнє - все, що оточує індивідуальність і викликає його увагу (мотивація із зовні);

- внутрішня мотивація, тобто - фізіолого-психологічні потреби самої особистості. Єдність цих двох факторів (інтелектуально-емоціонального = емоціонально-інтелектуального) складає основу розумової діяльності людини.

Отже, встановлено, що специфіка емоційного мислення у різних мистецьких галузях залежить від участі певних сполучень рецепторів першої сигнальної системи людини і саме цим визначається специфіка конкретного виду діяльності.

Музично-виконавське-мистецтво синтезне за формою (слух, зір, м'язово-дотикові відчуття), але здатність до сприйняття інтонаційно-висотних сполучень тут є специфічною умовою.

Мислення музиканта-виконавця - процес безмірний, оскільки в діяльності кожна людина мислить оригінально (сприйняття, спостереження, інтелектуально-емоційні перетворення).

Розумові прояви музиканта-виконавця мають свою мистецько-виконавську специфіку. Вони обумовлені фізіолого-психічними і морально-вольовими факторами; критеріальними вимогами існування музично-виконавського мистецтва (як і мистецтва взагалі).

Базовими методологічними установками та інтелектуально-почуттєвими якостями музиканта-виконавця є:

- здатність розуміти цілі і призначення музичного виконавства;
- досконалість володіння виконавськими засобами;
- активність самоутвердження образно-емоційних особистісних почуттів в усвідомленні історичного мистецького досвіду;
- накопичення навичок розумово-смыслового оцінювання інформації щодо відчуття процесів діяльно-творчого спілкування з мистецтвом.

Базові якості виконавця являють собою критеріальний показник його відношення до мистецтва.

Базові методологічні якості виконавця мають і індивідуально-генетичний аспект, бо залежать від темпераменту-характеру особи.

Отже, творча особистість музиканта-виконавця оригінально, неповторно генерує власні індивідуальні мистецькі мотивації, потреби і спрямовано діє на їх втілення (здійснення) в інтерпретаторській діяльності.

Потреби психофізіологічного походження в індивідуальності виконавця (онтогенез) мають або характер активно-дійового спілкування з музичним твором, або навпаки, спрямовані на потреби філогенетичного походження для досягнення зовнішньої афектації - бажання звернути на себе увагу тощо.

Тому, виконавець у процесі розумово-операційних дій та виконанні музичного твору повинен мислити „...не лише ідейно-образно та асоціативно, а й ладово, гармонічно-функціонально, метро-ритмічно (тобто як композитор), а також темброво, динамічно, артикуляційно, агогічно, моторно, тактильно, в екстремальних умовах безперервного на певний період часу реалізуючого процесу-дії, тобто своїми специфічними виконавськими засобами, які зводяться до такої тріади: темпометроритм (сюди входить і агогіка); динаміка (як напруженість і співнапруженість, що досягається будь-якими засобами); артикуляція (включаючи штрихи)" [4, с. 32-33].

Інтонаційно-сміслові, творчі інтерпретаторські міркування не існують поза асиміляційно-інтегрованих зв'язків як і з стабільними, так і з мобільними засобами музичної виразності.

Наслідки виконавського, смислового інтонування музичного твору виявляються у розумово-інтелектуальній і почуттєво-емоціональній сферах та технологічній майстерності як при інтерпретуванні музичних творів, так і в самоусвідомленості творчої особистості: інтонація як вираження почуттів і як носій інтелектуального опанування цих почуттів, виявляє при її осмисленні нові сполучення, необхідні для вирішення конкретних художньо-творчих рішень, що прогнозують перспективу подальшого розвитку інтелектуально-почуттєвого процесуально модифікуючого тону музиканта-виконавця: „Все це дозволяє визначити методологічну основу процесу виконавського інтонування в комплексі таких закономірностей:

- всі засоби музичної виразності та виражальні інструментальні засоби допомагають досягти напруженості й співнапруженості, що визначаються художньо-образним змістом музичного твору та його виконавською інтерпретацією.

- органічна єдність образного, теоретичного, інтерпретаторського та психотехнічного аспектів музичного мислення складає основу співтворчого з композицією характеру музично-виконавського мистецтва, визначає формування виконавської майстерності музиканта як мистецтва інтонованого смислу (за термінологією Б. Асаф'єва).

- вузький аспект музично-виконавської техніки зводиться до тріади виражальних засобів: темпоритм - динаміка - артикуляція. Цим визначається ємкість і художня доцільність окремих прийомів гри та виконавської техніки музиканта в цілому.

Основу техніки інтонованого смислу складає усвідомленість побудови музичного твору (його мікро - та макроструктури) в нерозривній єдності з закономірностями фізіології та психології втілення і сприймання музичного твору.

Психологічною передумовою успішності виконавської діяльності та її специфічною особливістю (на відміну, наприклад, від слухацького сприймання), є слухо-моторна попереджувальність музично-ігрового процесу-дії.

Разом з цим, не повинно бути повного протиставлення техніки від смислу техніці від клавіатури. Потрібен оптимальний підхід: підлеглість м'язово-рухового, дотикового контролю слуховим, інтонаційно-смысловим художнім цілям і завданням не виключає й спортивно-рухового аспекту оволодіння окремими елементарними навичками, вміннями та прийомами (наприклад: тремолювання й рикошет міха у баяніста, стрибки, рухливість пальців, гнучкість та еластичність рук тощо).

Інтерпретаторське мистецтво не існує поза певним трактуванням засобів музичної виразності" [3, с. 36].

Методологія як сукупність прийомів дослідження в даному музично-виконавському аспекті (і взагалі) - може існувати тільки в практично-теоретичній єдності, - і тому, щоб надбання і результати їх здійснень мали реальне втілення, необхідно усвідомлювати значимість творчих сподівань (пошукувань).

Методологічна обґрунтованість категорії специфічного мислення музиканта-виконавця знаходиться в постійному розвитку і змінюється в контексті конкретних обставин (об'єктивних і суб'єктивних).

Моторно-рухові дії, спрямовані на звукове втілення смислового інтонування (слухо-смилові уявлення), складають змістовність слухо-моторного мислення як явища, що концентрує розумову, слухо – інтонаційну і мязово – дотикову діяльність виконавця.

Слухо-моторним діям, окрім інтонаційно-смиислового навантаження, належать суто технологічні функції в реалізації інтерпретаційних завдань. Вони, зокрема, полягають у володінні технічними прийомами орієнтування на клавіатурах інструмента, розгалуженою системою способів і прийомів звуковимовлення - туше-звуковидобування разом із міховеденням (стосовно баянно-акордеонної специфіки); у здійсненні контролю-уваги щодо реалізації вищевказаних слухо-моторних дій.

Дійовий аспект слухо-моторики загального мислення музиканта-виконавця не може існувати як поза практичної діяльності, так і поза теоретичних узагальнень і її (слухо-моторики) усвідомлення.

Мислення музиканта-виконавця категоріально-синтезоване, і розподіл його термінологічних компонентів (образно-художнє, слухо-моторне, раціонально-емоційне тощо) нами представлений як умовний, - для осмислення процесуально-динамічної, часової специфічності і цілісності виконавської дії.

Слухо-моторне мислення можна визначити і як умовно існуючий напрямок мислення музиканта-виконавця взагалі, і як самостійно існуюче

явище відносно специфіки процесуально-динамічного музичного мислення виконавця, що безперервно розвивається і модифікує в часовому просторі.

Слухо-моторне мислення музиканта-виконавця неможливо розглядати поза образно-художнього відношення до виконуваного музичного твору. Образне мислення настільки багатогранне, що інколи не підлягає розумінню, а й може бути сприйнято суто інтуїтивно. Художнє сприйняття світогляду формується не спонтанно. Воно породжується самою природою існування людини, і його можна виховати, але це треба робити дуже обережно, оскільки втручання в генетичну спадкоємність може негативно вплинути на розвиток інших індивідуальних обдаровань.

Інтерпретація музичного твору – це безпосереднє творче втілення образної художності. Інтерпретаційна думка (запит), на наш виконавський погляд, повинна мати до творця як мінімум два запитання: навіщо я граю і що я пропоную (віддаю-втілюю) слухачеві?

Музикант-виконавець, працюючи над розкриттям образно-художньої суті конкретного музичного твору, знаходиться постійно в пошуках саме конкретних емоційних проявів художньо-образного задуму автора в творі. Інакше, пошук нових засобів виконавської виразності обмежиться вже існуючими для даного виконавця, а це призводить до нівелювання особистості музиканта-виконавця і, як наслідок, - до обмеження засобів виконавської виразності і в образно-художній концепції автора композитора).

Виконавські засоби виразності (не враховуючи стабільно- об'єктивних) необмежені:

- а) індивідуальне розуміння і відчуття інтонування (інтонації), в залежності від смислової обґрунтованості даної образності;
- б) володіння звуко-волею як здатністю управляти фактурними особливостями музичного твору (підпорядкування другорядного - головному);
- в) опанування попереджувального внутрішньо-слухового уявлення образу, що розгортається в часі і, звідси, - динамічна перспектива як в

широкому (структурно-функціональному розумінні), так і в конкретному плані зокрема - у співвідношеннях звукової сили.

Тонкощі сприйняття, відчуття, розуміння, утворення і перетворювання, притаманні тільки даній окремій особистості, є основою поняття індивідуальний стиль.

Виконавський стиль (а це і є розумово-почуттєве образно-художнє мислення) може не відповідати композиторському. Якщо під поняттям стиль розуміти певні особливі сполучення інтелектуально-емоціональних характеристик, що належать саме даній (конкретній) індивідуальності, то різностильність - цілком природне явище. Ця природність набуває іншої змістовності при трактуванні (інтерпретації) музичного твору, а саме: які повинні бути співвідношення композиторської компоненти і виконавської реалізації, адже їх образно-художнє мислення не може і не повинне співпадати?

Мікро-інтонування мотивів, глибина усвідомлення інтонаційної виразності, арочне мислення на відстані, діалогічність - дають інформацію про цілісне розгортання музичної думки в часі. Слід відзначити, що в процесі пошуків трактовки музичного твору або художньо-технічних засобів виразності, маючи в уявленні кінцевий результат, художньо- образне мислення відіграє своєрідну спрямовуючу функцію. Оскільки інтерпретаторське мислення виконавця спрямовано на розкриття (створення) образно-художнього змісту (суті) музичного твору, то і технічні аксесуари відіграють свою не менш важливу роль у цьому процесі як елементи цієї образності. Від ступеня володіння технікою переміщення рук безпосередньо залежить якість інших засобів музично-виконавської виразності. Наприклад, при фактурних різновидах (великі комбіновані стрибки, незручна акордова різнопозиційна фактура тощо), саме техніка переміщення рук забезпечує якість штрихів, вишукану артикуляцію (взагалі звуковидобування) співучість баяна, метро-ритмічну стійкість, темпову свободу (незалежність) тощо. Тому, ми розглядаємо техніку переміщення рук виконавця як один з рівноцінних

(рівнозначних) специфічних факторів загального інтерпретаторського мислення музиканта-виконавця.

Але, навіть найспецифічніші види діяльності в процесі свого становлення і розвитку проходять через єдину можливість реалізації-втілення - діяльну індивідуальність (особистість), яка має тільки їй присутні якості.

Незалежно від вище розглянутих аспектів, які безпосередньо пов'язані зі становленням логічного мислення виконавця, доцільно констатувати, що конкретно-необхідні музично-виконавські дії конкретної особи у порівнянні з загально науковими, мають специфічне мистецьке значення. Теоретична думка відносно логічного мислення виконавця нескінченна в інтерпретаційному плані. Це є дві споріднені системи: як неможлива теорія поза практики, так і неможливий розвиток практичного без теоретичного.

Логіка як наука існує в конструктивній формі і в художньо- образній (І. Б. П'ясковський).

Конструктивність логічності полягає в накопиченнях людської думки і має дещо формулятивні ознаки, а художньо-образний аспект - має дієво-творче спрямування.

Логічність має аналізуючо-синтезуючу природу і в своїй процесуальності висвітлює нові якості розглядуваних проблем (І. А. Котляревський).

Синтез логічного і практично-теоретичного породжує у мистецькому світобаченні виконавця нові інтелектуально-почуттєві якості (М. А. Давидов).

Суть специфіки виконавського музичного мислення полягає в органічній єдності комплексу факторів доцільно спрямованої розумової діяльності, що саме є: процесуально-динамічна, артикуляційно-штрихова, структурно-змістовна інтерпретаційно осмислена логіка безперервного послідовного розгортання музичного твору в часі; фактурно-абрисне, цілісне попереджувальне уявне і конкретне відтворення музичної форми; синтез герменевтичних, художньо-образних, асоціативних уявлень та психо-

фізіологічних і моторних засобів втілення в реальному звучанні інтерпретаторськи інтонованого змісту виконуваного музичного твору.

Логіка - це здатність до розуміння того, що сприймається: те, що відчуваємо - сприймане і (далі) те, що сприйняте-відчуте - усвідомлюване згідно цілеспрямованих мотиваційних пошуків.

Усвідомлення музиканта-виконавця проходить передбачувані-непередбачувані дії, в яких він концентрує увагу саме на необхідних (в даний момент) аспектах своєї творчо-художньої спрямованості.

Логічність мислення виконавця не є суто відокремленою проблемою - вона детермінована підсиленням визнання творчо-інтерпретаторської істини.

Виконавець, втілюючи задуми авторської концепції музичного твору (творів), не повинен обмежуватись лише власне-практичними надбаннями - йому необхідно мати інтелектуально широко-спектральний внутрішній запас знань теоретико-практичних надбань і, аналізуючи ці надбання - перетворювати їх в інтерпретаційних пошуках.

Виконавська інтерпретаційна концепція спрямовується на передачу думок і почуттів композитора - автора музичного твору - слухачеві з метою доведення до слухача емоційних тонкощів тієї музики, яка виконується, і збагачення виконавцем замисленої автором концепції музичного твору своїми почуттєво-розумовими і практичними надбаннями та донесення їх майстерністю володіння музичним інструментом (як емоціональний аспект сприйняття музики слухачем) відбувається через інтуїтивне відчуття зворотного зв'язку з аудиторією (тобто - сприйняття емоційних вболівань виконавця слухачем). Отримання задоволення від майстерності свого виконання через запозичення у слухача віри (імпровізаційно-інтерпретаційний зворотний зв'язок із залом) в те, що виконавець розуміє і стверджує, - засвідчує про донесення слухачеві естетичного задоволення через красу звуко-темброво-інтонаційних можливостей інструмента та власної інтерпретаційної думки.

Отже, щодо інтерпретаційного аспекту мислення музиканта-виконавця, можна констатувати: інтерпретація як явище музичної виконавської естетики, у відповідності до її призначення, як така, що несе певну ідею композитора і виконавця, - спрямована на збагачення художніх смаків відтворюючих і сприймаючих її.

Особистісний світогляд музиканта-виконавця не може формуватись поза міжособистісних відносин, які являють собою процес взаємозбагачення (навчання, естетичне, морально-етичне спілкування тощо). Сутність міжособистісних взаємовідносин полягає у процесі морально-духовно-інтелектуального спілкуванні, яку форму воно б не мало (література, живопис, музика, безпосереднє спілкування...). Тобто, функція міжособистісного спілкування зводиться до формування індивідуальності музиканта як безпосередньо (пряме спілкування), так і опосередковано, - різними видами мистецтва через умовно-знаково-понятійні системи (нотний запис, мова-література, кольори, візуальні сприйняття). Спілкування виконавець - викладач - одна з найефектніших форм взаємного збагачення духовно-почуттєвого та інтелектуально-понятійного факторів. В такому процесі (безпосередньо через інтерпретування музичного матеріалу) визначаються перспективи формування мислення виконавця взагалі, оскільки тлумачення образно-художньої змістовності музичних творів у творчому спілкуванні є базисною основою формування його світогляду. Тому, розглядаючи специфічні особливості міжособистісного спілкування, ми підкреслюємо їх безпосередній вплив на формування мислення музиканта-виконавця і формування специфічного аспекту - інтерпретаційного мислення.

Отже, констатуємо наступні положення:

- визначити інтерпретацію як продукування певних пошукувань і здійснень музиканта-виконавця;
- теоретичне мислення виконавця неможливе поза практичних здійснень;

- теоретичні спонування виконавця спрямовуються на визначення практичних узагальнень творчих пошуків;
- загальний спектр теоретично-практичного по відношенню до інтерпретаційного у виконавстві належить професійно-виконавському;
- вирішення теоретико-практичних відносин стосовно інтерпретаційної думки реалізують музичні думки її провідників (виконавців);
- інтерпретаційні процеси мають імпровізаційний характер втілення;
- інтерпретація як пошук, як втілення, як реалізація творчих надбань є, і виражає, в першу чергу, надбання і високу відповідальність виконавця перед собою і музичним твором (взагалі мистецтвом). Музика апелює до почуттів, властивих усім людям і кожній людині зокрема.

Початок-першоджерело інтерпретаційних потреб-мотивацій в усвідомленні музиканта виконавця детермінується тим, що саме має сказати виконавець слухачеві музичною мовою навіть тоді, коли він це відчуває, але не здатний ці почуття-роздуми пояснити для себе, усвідомити їх, тобто, - надати почуттєво-емоціональному - інтелектуально-розумової оцінки. Широке поняття інтерпретація відображує особливості людського існування, оскільки музичне мистецтво є часткою людського єства, природним відображенням дійсності, яка має часово-історичний характер, зафіксована у певних знаково-понятійних системах і спрямована на подальші відкриття минулого і прогнозування майбутнього. Маються на увазі як історично набуті, так і майбутні надбання в сфері пізнання людиною як самої себе, так і світогляду в цілому, а також - своєї місії в цьому процесі.

Мислення кожної людини, а зокрема музиканта виконавця є невід'ємною частиною в створенні того чи іншого результату праці. Проблема інтерпретації буде постійно актуальною через постійний індивідуальний розвиток людини та еволюції музики в цілому. Кожне нове покоління буде сприймати матеріал, який створюється по-новому, як сучасне покоління виконавців та слухачів по-іншому сприймає музику попередніх століть.

Опираючись на специфіку творчості музиканта-виконавця варто

зазначити, що кожен виконавець в тій чи іншій мірі є творцем. Від мислення, переробки та передачі матеріалу через інструмент, нотний текст та індивідуальні особливості кожного музиканта залежить якість завершеного «продукту», який виноситься перед глядачем. Глядач, в свою чергу, сприймає твір через призму власного світосприйняття. Але варто погодитись, що все таки саме від переосмислення та обдумування того чи іншого матеріалу, сприйняття та розуміння саме виконавцем як співавтором поданого матеріалу залежить і розуміння та сприйняття глядачем тієї чи іншої музичної думки, яка закладена в нотному матеріалі композитором. І далеко не лише від кількості проведених годин за інструментом, а і від загально освіченості виконавця залежить рівень і якість концертного репертуару. Саме через це мабуть і часто ми забуваємо ті чи інші твори, не давши «прожити» їм і певного часового періоду. І мабуть саме сила Високої майстерності дозволяє жити творам епоха Класицизму та іншим стовпам з творчості Велетів мистецтва. Тому мабуть варто пам'ятати, що дар мислення людині данний не просто так . І будучи саме музикантом виконавцем варто приділяти левову частку праці над тим чи іншим твором не лише через репетиційно – музикувальний момент, а і через інші аспекти мислення, ознайомлення з літературою, образотворчим мистецтвом. Адже володіння людськими емоціями – велика сила в цьому житті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа). Підручник для вищих та середніх музичних навчальних закладів. - К.: Нац. муз. академія ім. ПЛ. Чайковського, 2005. - 420 с.
2. Давидов М. А. Основи формування виконавської майстерності баяніста. - К.: Муз. Україна, 1983. - 72 с.
3. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). - Київ: Музична Україна, 1997. - 240 с.
4. Давидов М. А. Школа виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): Посібник для студентів та педагогів вищих і середніх навчальних закладів. - К.: Видавництво імені Олени Теліги, 1998. - 112 с.
5. Якобсон П. М. Психологія художнього сприйняття. – М. : Мистецтво, 1964. – 88 с.і
6. Корихалова Н. П. Інтерпретація музики. – Л.: Музика, 1979. – 207 с.
7. Овчаренко І. І. Художньо-інтерпретаційна діяльність музиканта: психолого-педагогічний аспект. – К.: Імекс-ЛТД, 2011. – 156 с.
8. Сохор А. Н. Соціальна зумовленість музичного мислення і сприйняття // Питання соціології та естетики музики.
9. Томашівська, Мар'яна Мирославівна. Формування професійної компетентності майбутніх учителів музики засобами українського народного музичного мистецтва; Житомир. держ. ун-т ім. Івана Франка. - Житомир, 2019. 312–355.
10. Самітов В. З. Біологічний і соціальний рівні емоції // Дійсність та перспективи розвитку сучасної освіти України: 36. Наук Праць / За заг. Ред. Г. С. Гребенюка; Мін-во мистецтва і туризму України. Луганськ. Держ. Інст. Культури і мистецтв, Обл. Метод. Кабінет учб. Закладів мистецтва та культури. - Харків: Стиль Іздат, 2005. - С. 298-309. (Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка).

11. Самітов В. З. Специфіка мислення музиканта-виконавця // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: Збірник наукових праць - Харків-Луганськ: Стилз Іздат, 2006. - С. 134-143.
12. Самітов В. З. Творча спрямованість процесу спільної діяльності педагога і студента – як умова становлення особистісних якостей музиканта-виконавця: Дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.02. – К., 1992. – 214 с.
13. Самітов В. З. Теоретичні основи музично-виконавської естетики // Музикознавчі студії. Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка: Збірка статей - Вип. . / Редактори- упорядники: А. Душний, С. Карась, Б. Пиц - Вінниця: ОВА КНИГА, 2006.-С. 59-68.
14. Зосім І. В. Музично-виконавське мислення: концептуальні засади формування у майбутніх учителів музичного мистецтва. – Київ: КНЛУ, 2010. – 276 с.
15. Костюк Г. С. Психологія. – К.: Рад. школа, 1976. – 447 с. (Розділи про емоції, мислення, пам'ять — базові для розуміння виконавської діяльності)
16. Овчаренко І. І. Художньо-інтерпретаційна діяльність музиканта: психолого-педагогічний аспект. – К.: Імекс-ЛТД, 2011. – 156 с.
17. Рудницька О. П. Методика музичного виховання: Теорія і практика. – К.: Вища школа, 2005. – 287 с.
18. Гончаренко Т. І. Формування художньо-інтерпретаційної компетентності майбутніх учителів музики у процесі інструментальної підготовки. – К.: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. – 212 с.
19. Зайцева А. В. Методична система формування художньо-комунікативної культури майбутнього вчителя музики : дис. ... д-ра пед. н. : 13.00.02 / Зайцева Алла Віталіївна ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. - Київ, 2018.
20. Самітов В.З. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект): [монографія] – К.: ДАКККіМ, 2007. – 200 с.
21. Чепелєва Н. В. Самопроектування як фактор розвитку особистості // Актуальні проблеми психології. 2014. № 2. Вип. 8. С. 4–15.

22. Томашівська, Мар'яна Мирославівна. Формування професійної компетентності майбутніх учителів музики засобами українського народного музичного мистецтва; Житомир. держ. ун-т ім. Івана Франка. - Житомир, 2019
- 23.Методика навчання вправ координаційної спрямованості майбутніх учителів музики у процесі фізичного виховання. Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. - К., 2010
24. О. М. Олексюк, Л. А. Бондаренко Методика викладання музичних дисциплін у вищій школі: навч. посіб. ; Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка
25. Інклюзивні практики для працівників культури: метод. посіб. / [І. В. Брушневська та ін. ; уклад.: І. М. Брушневська, В. В. Колодяжна, О. М. Галапчук-Тарнавська] ; БФ Ігоря Палиці "Тільки разом", Укр. культур. фонд. – Луцьк
- 26.Побережна Г. Педагогічний потенціал музикотерапії / Г. Побережна – № 2 — 2008.— С. 9-12. – (Мистецтво та освіта).
- 27.Прокопенко О. Значення музично-ритмічного виховання дітей з порушеннями слуху у молодшому шкільному віці / О. А. Прокопенко // Освіта осіб з особливими потребами: шляхи розбудови:зб. наук. праць/ за ред.. В. В. Засенка, А. А. Колупаєвої. Вип. 8. – К. : ТОВ Поліграф, 2014. – 204 с. – С. 114 – 121.
- 28.Куришев Є. В., Куришева Л. К. Теорія та практика музично – естетичного виховання за системою К. Орфа / Є. В. Куришев, Л. К. Куришева. – К. : ІОСДОУ, 1994. – 142 с.
- 29.Гудим І. М. Використання музичного матеріалу в процесі формування невербальних засобів спілкування у слабозорих дошкільників / Ірина Гудим // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова : Зб. Наукових праць. – К. : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2008. – Серія 19. Корекційна педагогіка та психологія. – № 10. – С. 30-35.
- 30.Федоренко О. Програма розвитку слухового сприймання та формування вимови у дітей зі зниженням слуху.
- 31.Коломійцева О. В. Психологічні особливості емоційного

- сприймання музики розумово відсталими дітьми: дис. канд. наук.: 2009. – 255
32. Костюк А. О. Восприятие музыки / А. О. Костюк – Київ, Наукова думка, 1986. – 192 с.
33. Колупаєва А. А. Інклюзивна освіта: реалії та перспективи: монографія. Київ : «Саміт Книга», 2009. 272 с.
34. Ляшенко О. Д. Інклюзивна мистецька освіта: інноваційна проблема ХХІ ст. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ ст. : зб. матеріалів Міжнарод. наук.-практич. конф. 16–17 жовт. 2014 р. Київ, 2014. С. 483–491.
35. Пашукова Т.І., Допіра А.І., Дьяконов Г.В. Практикум із загальної психології / За ред. Т.І. Пашукової. – К.: Т-во «Знання», КОО, 2000. – 204 с.
36. Александрова О., Шаповалова Л. (2020). Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології.
37. Горбенко, О. (2017). Формування художньо-інтерпретаційних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва в оркестровому класі. Наукові записки, 157, 55–59 (Horbenko, O. (2017)).
38. Москаленко, В. (2013). Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ.
39. Самойленко, О. (2020). Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика»
40. Чеботаренко, О. (2018). Музичний текст як культурологічний феномен у контексті музичної освіти. Музична освіта: філософський, мистецтвознавчий та педагогічний наголоси: монографія. Кривий Ріг: ФО-П Чернявський Д. О., С. 100–121
41. Корзун, В. (2014). Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. Педагогічні науки, 120, 74–79