

педагогічної і методичної (вміння працювати з дітьми) до виконавської (вміння освоїти вокальні номери, хорові сцени, клавір, використати елементи хореографії) та режисерської (здійснення постановки вистави).

Виходячи з цього, до підготовки такої творчої дипломної роботи мають відношення ряд викладачів, котрі виступають як співкерівники чи консультанти. Наші спостереження переконують, що здійснення інтеграції музичних дисциплін у вищевказаних напрямках дає позитивні результати і сприяє підготовці вчителів музики нової доби.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Апраксина О.А. Современные требования к школьному учителю-музыканту // Музыкальное воспитание в школе. - М.: Музыка, 1982. - Вып.15. - С.32-43.
2. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. - Ленинград:Музыка, 1973. - 142с.
3. Блонский П.П. Мои воспоминания. - М.: Просвещение, 1961. - 108 с.
4. Ветлугіна Н.О. Музичний розвиток дитини. - К.: Музична Україна, 1978. - 145 с.
5. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник. - К.: Либідь, 1997. - 376 с.
6. Данильченко М.Г. П.П.Блонский о школе и учителе. - М.: Знание, 1979. - 96 с.
7. Зверев И.Д. Взаимная связь учебных предметов. - М.: Знание, 1977. - 156 с.
8. Максимова В.Н. Межпредметные связи в процессе обучения. - М.: Просвещение, 1988. - 172 с.
9. Основи викладання мистецьких дисциплін: Навчальний посібник / Ред.О.П.Рудницької. - К., 1998. - 183 с.
10. Падалка Г.М. Музична педагогіка: Курс лекцій з актуальних проблем викладання музичних дисциплін в системі педагогічної освіти/ За ред.В.Г.Бутенка. - Херсон: ХДПІ, 1995. - 104 с.
11. Яконюк В.Л. О профессиональной мотивации педагога-музыканта // Музыка в школе. - 1998. - № 2. - С.24-26.

Ірина Могилевська

## ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ: ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

Поняття інтерпретації в широкому розумінні як тлумачення, пояснення, переклад на більш зрозумілу мову охоплює всі сфери діяльності людини. Таке універсальне поле дії даного поняття обумовлює багатомірність і відмінність підходів до визначення його змісту. Два з них пов'язані з герменевтичною та аналітичною традиціями у дослідженні проблеми розуміння. В основі ж третього – синтезуючого – підходу міститься, з одного боку, теорія смислу, а з іншого боку, – теорія інтерпретації [6,101].

При безсумнівному інтересі до різних підходів у вивченні даної проблеми для нас більш актуальні роботи філософів-герменевтиків, які розробляли в своїх працях питання теорії творчості. З герменевтичного погляду інтерпретація розглядається як процес співпереживання у свідомості інтерпретатора думок, почуттів, мотивацій, намірів іншої людини настільки, наскільки вони знайшли свою об'єктивізацію в її поведінці й дії, а також продуктах духовної культури. Основна увага у герменевтичній традиції приділяється виявленню конкретних видів, способів та правил інтерпретації. Розуміння ж, звісно, розглядається як результат (стан), до якого може і повинна привести процедура інтерпретації при дотриманні відповідних умов. З огляду на це проінтерпретувати – означає зробити щось зрозуміле. Так Х-Г.Гадамер, який розробляв не просто вчення про правила інтерпретації, результатом якої є розуміння, а філософію розуміння, писав: "...розуміння – це завжди інтерпретація, і, відповідно, тлумачення, тому слід розглядати як експліцитну форму розуміння" [1,291].

У більшості робіт герменевтична інтерпретація розглядається як спеціальний набір прийомів, правил, рекомендацій, застосування яких повинне забезпечити суб'єктові розуміння тексту, людських дій, історичних подій і т.п. Причому деякі види інтерпретації можуть тією чи іншою мірою містити у собі нерациональний компонент, що передбачає, наприклад, реконструкцію духовного світу автора твору.

Прагнення розтлумачити найбільш суб'єктивні та особистісні моменти, що впливають на розуміння явища чи твору, зближує дослідників-герменевтиків із дослідниками художньої діяльності людини, й, зокрема, сферою музичного виконавства. Адже саме ступінь проникнення у задум

композитора й адекватність його відтворення стали ключовим моментом визначення ставлення до проблеми музичної інтерпретації. Найбільш ретельної уваги, ясна річ, заслуговує питання про роль виконавця-інтерпретатора у механізмі функціонування музичного твору.

Функції виконавства у музичній культурі мають універсальний характер. Можна сказати, що у виконавській діяльності представлені в єдності всі рівні музичної інтерпретації. “Адже виконавець – це і слухач твору (по відношенню до автора). Він – також мислитель, який дає подібно до критика і вченого свою версію відповіді на запитання: “що означає” даний твір. Нарешті, виконавець є, немов би, “сама музика”, оскільки лише у процесі виконання музика “набуває самої себе, своєї звукової матерії та смислової здійсненості. Тому зрозуміти сучасну музичну культуру поза розглядом проблем, пов’язаних із виконавською діяльністю, неможливо” [8, 43].

Історично традиційне поняття “виконання” складалося у теоретичних дискусіях минулого століття. Тоді ж намітилися два підходи до розуміння цього явища. Згідно з першим, завдання виконавця зводилося до вірного (об’єктивного) відтворення авторського нотного тексту. У другому випадку, не заперечуючи необхідності суворо дотримуватися нотного тексту, передбачається духовне проникнення виконавця у задум композитора, прагнення відчувати, пережити і передати слухачам характер, образний зміст глибоко суб’єктивно.

Цікаво відзначити, що за об’єктивне відтворення нотного тексту, виступали композитори (М.Равель, А.Онеггер, П.Хіндеміт та ін.). Відома думка І.Стравінського з цього питання: “Що я ненавиджу, так це інтерпретацію... Адже музику слід передавати, а не інтерпретувати... Я неодноразово говорив, що моя музика призначена для “читання”, для “виконання”, а не для тлумачення...” [3, 50]. А ось роль виконавця-інтерпретатора відстоювали видатні виконавці (О.Рубінштейн, П.Казальс, Ф.Ліст та ін.). Так, наприклад, О.Рубінштейн говорив: “Мені зовсім незрозуміло, що взагалі розуміють під об’єктивним виконавством. Кожне виконання, якщо воно не виробляється машиною, а особистістю, є саме по собі суб’єктивним. Правильно передавати смисл об’єкта (твору) – обов’язок і закон для виконавця, але кожен робить це по-своєму, тобто суб’єктивно, і чи мислимо інакше?” [3, 53].

Вся ця термінологічна суперечка є лише виявленням та зіткненням двох трактувань, що історично склалися:

- виконання є відтворення, і просто як відтворення воно не є творчістю;
- виконання є інтерпретацією, і, таким чином, постає як творча діяльність.

Вважаємо доцільним уточнити зміст термінів “інтерпретація”, “творчість”, “творча діяльність”, оскільки у мистецтвознавчій літературі він часто розчиняється у настільки узагальнених положеннях, що стає можливим невимушена підміна понять.

Отже, у філософії інтерпретацію у широкому розумінні (і про це ми говорили раніше) тлумачать як приписування значень початковим виразам. Якщо керуватися даним розумінням терміну, що будь-яке виконання, навіть “естетично малоцінне”, є інтерпретацією із властивим їй суб’єктивізмом у вигляді естетичних принципів, індивідуальних особливостей артиста і т.п. Але чи є інтерпретація творчою діяльністю?

Висновок про творчу суть інтерпретації пов’язаний із тлумаченням виконання музики взагалі як творчості у широкому розумінні цього слова [1, 286], з одного боку, і з іншого – наявністю у виконавському трактуванні твору бачення, прочитання та тлумачення самого художника-артиста. Однак, якщо розглядати творчу суть інтерпретації з філософської позиції, що пояснює творчість як діяльність, яка породжує дещо *якісно нове*, і яка відрізняється неповторністю, оригінальністю та суспільно-історичною унікальністю” [1, 1185], то виконавська інтерпретація не відповідає всім положенням даного визначення: оригінальна – так, неповторна – так, може бути навіть така, що має суспільно-історичну унікальність, але не *якісно нова*. Адже якість є суттєва визначеність предмету, завдяки якій він і відрізняється від інших предметів. Поняття якості пов’язане із буттям предмету й ідеального, зокрема. Ось чому, у скількох би варіантах не існував музичний твір, якісно він залишається самим собою, й різні інтерпретації не створюють різних творів, а здійснюють різні варіанти трактовки одного й того ж твору. Тому, згідно традиційного філософського погляду, інтерпретація не є діяльністю творчою. Між тим, поняття творчої діяльності у значенні художньої або професійно-якісної настільки глибоко увійшло до нашої професійної й буденної свідомості, що

стало правомірним, якщо не з філософської позиції, то, принаймні, з погляду сучасної суспільної практики. Очевидно, у цих випадках є сенс вказувати межі застосування даного поняття.

Разом із тим, у міркуваннях про роль виконавця-музиканта як співтворця твору, продовжувача і реалізатора задуму композитора музичний твір розглядається як твір для соліста. Адже міркування про творче продовження задуму композитора у симфонічній чи оперній музиці має ще більш опосередкований характер. Наприклад, солісту оперної вистави під час виконання своєї партії доводиться враховувати і авторський задум, й інтерпретацію цього задуму режисером, диригентом, і ступінь поєднання власної виконавської трактовки образу із розвитком образів партнерів, не говорячи вже про чисто зовнішні обставини, пов'язані зі специфікою різних сценічних приміщень і т.д. При такому багатofакторному впливові на виконавську інтерпретацію, останню конкретніше розглядати не як "тлумачення" задуму автора, а як "провідник", "посередник" в ході реалізації цілісного задуму композитора (до речі, терміни *interpretatio*, *interpretator* корінням сягають до слова *interpretēs*, що в першу чергу означає "посередник", "вісник", "глашатай") [5,3].

Отже, визначивши інтерпретацію музичного твору головною метою виконавської діяльності музиканта і враховуючи багатоваріантність його існування, ми повинні зробити висновок про обов'язкове прагнення інтерпретатора до створення адекватної сучасній музичній практиці інтерпретації, максимально наближеної до абстрактного поняття "ідеальної", "правильної" інтерпретації

Якими ж шляхами можна наблизитися до цього "правильного" або "об'єктивного" інваріанту? Популярна вказівка "проникнути в задум композитора", не може бути зреалізована, якщо у контексті таких мистецтвознавчих закликів відсутнє розуміння задуму через нотний текст, і мається на увазі саме первинний творчий акт мислительської діяльності композитора, так званий "мислительський авторський текст". Реально можна реконструювати окремі мотиви або ідеї за умови усного чи письмового висловлювання самого автора, але не більше того.

Звичайно, основним джерелом осягнення ідеального інваріанту є нотний текст, який можна представити як "узагальнено уявне" звучання, що найбільш відповідає авторським вказівкам у нотному тексті (таким прийомом користується, наприклад, В.Медушевський). Однак елемент нотного тексту – нотний знак – за своєю семіотичною природою може бути розшифрований у межах певного поля значень, тобто має зонний характер. Отже, при "розкодуванні" нотного тексту і виявленні його звукових структур, виконавець щоразу робить вибір із ряду можливих прочитань, тобто, інтерпретує текст, про що й говорилося вище. Правильність вибору в межах поля значення даних знаків характеризує ступінь осягнення художнього твору, образу, але, маючи дискурсивний характер, протікає в певних часових межах, що заважає цілісному сприйняттю музичного твору як художнього феномену.

Нарешті, на шляху осягнення "об'єктивного" змісту твору необхідно врахувати соціальну природу твору та історичність нашої свідомості. Знання про умови, за яких створювався та виконувався твір, значно збагачує наше уявлення про художній образ. Однак реконструювання цих умов та історично оригінального звучання є не зовсім доцільним із позицій сприйняття сучасного слухача та сучасного слухового досвіду.

Кожен із наведених вище аспектів розуміння сутності музичного твору має місце у художній діяльності і сприяє суспільній значимості виконавської інтерпретації. Однак нам уявляється перспективним розгляд даної проблеми з погляду функціонування мови мистецтва. Адже якщо кінцевою метою будь-якого виду мистецтва є естетичне пізнання і освоєння світу, то метою створення музичного твору є передача (навіювання) певного емоційного стану, переживання, спрямованого на формування відповідних ідей, установок, оцінок шляхом самостійної творчої роботи суб'єкта сприйняття. При чому, мова йде не про точне відтворення задуму композитора, а досягнення того впливу на слухача, на яке, розраховував автор. Враховуючи нові умови виконання й сприйняття музики, виконавець обов'язково буде прилаштовувати твір до них. Таке осягнення "об'єктивної природи" твору можна назвати "об'єктивністю впливу" [3,57]. Воно, на нашу думку, може слугувати для виконавця точкою відліку в пошуках більш досконалої інтерпретації. Але пошук, спрямований на досягнення закодованого смислу, є складно організованою пізнавальною діяльністю або, як конкретно це визначається у дидактиці, пізнавальною ситуацією. Таким чином, інтерпретація

твору як тлумачення, передача закладеного у ньому змісту обов'язково передбачає цілісний аналіз музичного твору, який органічно включає в себе усі види спеціального аналізу (структурний, гармонічний, поліфонічний, фактурний і т.д.). Цілісний аналіз є діалектичний за своєю природою. Він розглядає твір під різними кутами зору, як "живий" організм. Музична форма постає у процесі цього аналізу і як архітектонічна структура, і як процес, всі елементи якого взаємопов'язані.

Аналіз музичного твору може бути тільки частиною – хоч і необхідною – виконавської інтерпретації, в той час як музикознавча інтерпретація цим практично і завершується. Перетворюючи результати свого аналізу у словесно-образні форми, знаходячи точні вирази, відповідний емоційний тон опису, музикознавча інтерпретація (у кращих своїх зразках) налаштовує до сприйняття музичного твору, спонукає роботу психіки, але не викликає безпосередньо чуттєво-естетичної реакції, живої емоції. Вона виконує конкретне завдання, що стоїть перед нею, але, виявляючись неадекватною музичному твору за формою виразу змісту (переведення із музичної знакової системи у словесну), не може виконувати основне призначення музичної інтерпретації – викликати естетичне переживання, яке збагачує духовний світ людини. Це під силу лише виконню в живих, реальних звуках, яке доносить інтерпретацію до слухачів, запрошує їх пережити її духовний зміст.

Після розгляду питань інтерпретації музичного тексту в теоретичному і практичному формах існування музичного твору, які достатньо широко досліджені у філософських і мистецтвознавчих працях, вважаємо доцільним зупинитись на проблемі розвитку творчих можливостей виконавця-інтерпретатора як суб'єкта інтерпретації. Вона є актуальною, здебільшого, для педагогів і психологів, хоч і не знайшла поки що достатнього висвітлення у професійній літературі. Причина в тому, що, музично-педагогічна практика, на жаль, носить репродуктивний характер і породжує у більшості випадків появу "копіювальників" (у переносному значенні), а не інтерпретаторів. Між тим, необхідно відзначити, що навіть часткові і конкретні питання педагогіки мають у своїх витоках чисто філософські проблеми, і боротьба різних педагогічних течій є вираженням більш глибоких філософських протиріч. Так, виховання виконавця безініціативного, привченого відтворювати конкретну, прийнятну у стінах класу певного навчального закладу інтерпретацію без будь-якого осмислення, є у своїй основі прикладом формального підходу до завдань освіти, до пізнання навколишнього світу.

Розглянувши систему фактів, від яких залежить кінцевий результату виконавчої інтерпретації, можна виділити чотири основних блоки:

*когнітивний* – розуміння твору через аналіз музичної форми, музичної мови, розкодування його смислових значень;

*операційний* – використання індивідуальної системи знань, навичок, умінь, яка дозволяє озвучувати музичний твір;

*соціальний* – облік змін у музичному мисленні, у музичному інструментарії, адаптації до сучасного слухача;

*індивідуально-особистісний* – вплив на інтерпретацію світогляду, інтелекту, вольових якостей, культурного рівня, артистизму виконавця.

Предметом основної турботи традиційної педагогіки стають питання розвитку виконавської техніки. На цьому шляху досягнуто великих успіхів, про що свідчать, наприклад, міжнародні конкурси молодих музикантів. Решта ж факторів, що впливають на рівень професійної інтерпретації, на самовияв особистості, розкриваються фрагментарно або взагалі не враховуються у контексті музичного утворення. Між тим, навчання передбачає не лише отримання готового знання, а й оволодіння методами пізнання, універсальними законами й засобами розуміння своєї діяльності – свого індивідуального "я".

Таким чином, основне питання змісту освіти можна сформулювати так: "Не зробити нове покоління схожим на нас, а зробити його самим собою – завдання покоління, яке дає освіту. Та для того, щоб стати самим собою, необхідно вийти за межі самого себе і зануритися у надіндивідуальну цілісність людства" [2,378].

Наведені вище міркування дозволяють стверджувати, що проблема інтерпретації музичного тексту, а точніше підготовка майбутнього музиканта-професіонала, є однією із найбільш вагомих у сучасній музичній педагогіці. Її вирішення пов'язане не лише з осмисленням теоретичних основ

інтерпретації музичного тексту, а й зі створенням спеціальних педагогічних технологій підготовки музикантів – майбутніх фахівців, здатних самостійно й професійно вирішувати цю проблему.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. – М.: Прогресс, 1988. – С.286-291.
2. Гессен С.И. Основы педагогики. Введение в прикладную философию: Учебное пособие для вузов. – М.: Школа-Пресс, 1995.
3. Корыхалова Н.П. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и ее разработка в зарубежной литературе // Музыкальное исполнительство. – №7. – М.: Музыка, 1972. – С.47-92.
4. Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки. – Л.: Музыка, 1979.
5. Медушевский В.В. Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. – М.: Изд-во МГК, 1994. – С. 3-16.
6. Павленяк А.И. Проблема смысла. – М.: Мысль, 1983.
7. Раппопорт С.Х. Семиотика и язык искусства // Музыкальное исполнительство и наука. – М.: Музыка, 1973. – С.17-58.
8. Чередищенко Т.С. Композиция и интерпретация ... // Музыкальное исполнительство и современность. – М.: Музыка, 1988. – С.43-68.

Юрій Смаковський

### ДУХОВНА МУЗИКА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Удосконалення змісту підготовки майбутніх учителів і формування в них педагогічної культури відповідає соціальному замовленню суспільства. Культура, яка акумулює в собі багатство естетичного та життєвого досвіду особистості, є складовою частиною загального розвитку студента, а також компонентом професійної підготовки до майбутньої педагогічної діяльності.

Культура – поняття надзвичайно складне, що не підлягає однозначним визначенням. Підкреслимо лише головне: культура – це те, створене людством, багатство (матеріальне й духовне), що служить дальшому розвитку (культивуванню), збагаченню творчих можливостей, здібностей особистості й соціальному прогресу.

Особистісна культура визначається історичними, етнічними, географічними, політико-ідеологічними, культурно-духовними, соціально-психологічними та іншими об'єктивними факторами, а також значно залежить від суб'єктивних характерологічних, психофізичних, спадково-генетичних особливостей індивіда, його свідомості, універсальності власного "я". Адже самодетермінація розвитку індивіда та його культури завжди несе ознаки суб'єктивних й об'єктивних характеристик.

Серед суб'єктивних факторів становлення і розвитку культури особистості варто особливо відзначити когнітивну діяльність, пов'язану із самотворенням, саморозвитком, самовихованням, самовдосконаленням. Як специфічна система творчої соціокультурної діяльності індивіда, вона залежить від суспільних умов життєдіяльності індивіда. Проте не правомірно зводити всю складність і багатство індивідуальності лише до зовнішньої детермінації – в такому випадку особистісна культура була б позбавлена будь-якої індивідуальної специфікації. Думку В.І.Вернадського про відповідність різних типів, форм, напрямів філософії, стилів філософського мислення певним психологічним типам людей, їх психологічному складу правомірно екстраполювати і на форми творчої активності особистості.

Необхідно підкреслити й роль психологічних передумов, схильності конкретного індивіда до певного складу мислення, творчої або репродуктивної діяльності, самотворчості тощо. Б.В.Раушенбах писав, наприклад, про психологічну обумовленість логічного, наукового та релігійного способу мислення, а також необхідності їх синтезу. Об'єктивна логіка соціального розвитку спонтанно породжує кожного разу якісно нові специфічні типи культури особистості як у макромасштабах певного типу соціуму, так і на рівні онтогенезу, в якому суттєву роль відіграють умови макросередовища. Цей тип в умовах одного суспільства, історичної епохи, формації, культури