

ПСИХОТЕХНІКА В ПРОЕКЦІЇ ЕМОЦІЙНО-ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО МИСЛЕННЯ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

Сприйняття музики відбувається на двох рівнях: пасивно-слуховому та активно-дійовому. Термін *психотехніка* (маються на увазі особливості здійснення моторних дій в реалізації художніх намірів виконавця) зосереджує в собі пошуки засобів виконавської спрямованості втілення творчих завдань, які викладені в попередніх міркуваннях: якщо сприйняття музики відбувається на двох умовних рівнях – пасивно-слуховому та активно-дійовому, то наші зосередження спрямовуються саме на них.

Пасивно-слухове сприйняття протікає при прослуховуванні музичного твору. Активно-дійове сприймання музики починається безпосередньо з початком ознайомлення виконавця з нотним текстом музичного твору. Але, існує ще один рівень сприйняття музики музикантом-виконавцем, коли, при пасивно-слуховому сприйнятті, виконавець дає аналітичну оцінку музиці з точки зору композиторського обдаровання і з точки зору майстерності її виконання. Відносно цієї теми доречно згадати думку О. Самойленко: «Саме, виходячи з особливостей семантичної інтерпретації в музиці ми підкреслюємо, що музична семантика – це психологічно обумовлене явище, що пов'язане з нормами сприйняття і засобами впливу музики» [2, 25].

Умовний розподіл названих рівнів надається з суто аналітичною метою їх розгляду. В цілісній натурі музиканта-виконавця вони функціонують одночасно: при образно-емоційному сприйнятті виникає професійно-аналітична оцінка музичного твору, при аналітично-смісловій роботі над музичним твором виявляється його образно-емоційний зміст.

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

У вузькому значенні поняття техніка означає здатність виконавця в опануванні певними прийомами, засобами музично-виконавської виразності, тобто – необхідними аксесуарами м'язово-моторних рухів (дій) для виконання конкретних музичних творів поза їх концептуально-художньо-образної спрямованості (етюди, вправи, гами, арпеджіо, акордові сполучення різними штрихами, в різних темпах, різною динамічною гучністю, різною аплікатурою тощо).

В широкому розумінні техніка виконавця базується на психологічній установці щодо виконання певної інтерпретаторської задачі. Доречно додати до поняття техніка – художня, оскільки моторний аспект м'язової рухливості направлений на вирішення конкретної художньої задачі. Таким чином, вельми умовний розподіл виконавської техніки на моторний і художній аспекти проходить на межі конкретних виконавських завдань, наприклад: філірування однієї ноти окремо і філірування однієї ноти в даному музичному епізоді (контексті) – тобто в процесуально-інтонаційній вимові. У першому випадку виконавець психологічно розкутий. Він має необмежений час на м'язовий контроль (туше і ведення смичка, міху); у другому випадку час на м'язовий контроль обумовлений ін-терпретаторськими задумами – конкретним темпом, конкретною динамікою та іншими виконавськими засобами виразності. На наш погляд, саме перехід від вільного (в часі) опанування засобами виконавської техніки до оволодіння нею в процесі виконання музичного твору, породжує новий психологічний стан (настрій) виконавця, а разом з ним – нові емоційні відчуття. Показовою в даному контексті є часова процесуальність фактурних змін при виконанні музичного твору, що потребує від виконавця не тільки майстерно-лабільного володіння різними видами художньої техніки, а й (паралельно м'язово-руховому процесу) породжує низку психофізіологічних проблем, зокрема: вміння розподілу слухової уваги на динамічне гучно-гнучке розгортання драматургії музичного твору (попереджувальні слухові уявлення) поряд із одночасним слуховим контролем якості втілення виконавських засобів музичної виразності (штрихів, темпів, метро-ритмічних угруповань, агогіки). Або – контроль (поряд із вищевказаними факторами) за акустичними умовами –

особливостями кон-цертного залу і реакції слухачів на сприйняття музики (емоційний зворотній зв'язок) тощо.

Для опанування м'язово-дотиковими відчуттями музично-ігрових рухів необхідне їх усвідомлення. Маються на увазі складні утворення, що природно не існують в готовому вигляді, але елементи яких мають, безумовно-рефлекторне походження. Усвідомлення м'язово-дотикових відчуттів приводить до «продовження себе» у діяльному прояві: існує закономірність залежності рухливого як прояву психічного, і психічного як результату рухливого.

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

Наукова постановка проблеми полягає в підпорядкуванні *почуттєвого – усвідомлюваному і усвідомлюваного – почуттєвому*, і в цьому діалектичному процесі – підпорядковується пошуку і знаходженню конкретно-необхідного. Тобто, відносно практичних здійснень, виконавець повинен відчувати й усвідомлювати, перш за все, раціональні можливості використання свого м'язово-рухового апарату. А для цього необхідно визначити наступне: як при мінімальних фізичних навантаженнях досягти максимально визначеного художнього результату, наприклад: як варіантна множинність розставлення аплікатури надає можливість вибору такої, яка при мінімальних енерговитратах створює умови реалізації максимально швидких темпів.

Психотехніка покликана до втілення творчих завдань. Сміслово модель методу психотехніки полягає в трансформуванні уявлення природно-наукового в образно-дотикову реальність

[1]. Згідно цьому природні музично-ігрові рухи усвідомлюються відносно дотикових відчуттів щодо засобів музично-виконавської виразності. І тому, образно-художні уявлення (таким чином) трансформуються в реальне звучання, що й складає триєдине поняття – *елементи цілісної інтер-претації*.

Література:

1. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ: Музична Україна, 2004. 240 с.
2. Самойленко О. Інформаційно-культурологічні аспекти проблеми пам'яті у музиці. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені Антоніни Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2005. 2005. С. 24–33.

УДК 78.071(477)"19/20"

Ганна КАРАСЬ
(Івано-Франківськ, Україна)

БАГАТОГРАННІСТЬ ТВОРЧОГО ТАЛАНТУ (НА ВШАНУВАННЯ 70-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО)

Ім'я Володимира Зубицького добре відоме у культурно-мистецькому просторі не тільки України, а й усього світу, оскільки його енергійна творча натура і фахові знання зумовлюють різнобічну діяльність – концертну, викладацьку і композиторську. Здобувши професійну освіту в Київській державній консерваторії ім. П. Чайковського (нині – Національна музична академія ім. П. Чайковського) як баяніст (1976, клас В. Безфамільнова), композитор (1977, клас М. Скорика) та симфонічний диригент (1979, клас В. Кожухаря та В. Гнедаша), В. Зубицький багато гастролює як соліст-баяніст містами колишнього союзу та за кордоном, а з 1995-го року мешкає в Італії.

Оглядаючи творчий спадок митця широкої «...жанрової амплітуди (музично-драматичні, симфонічні, оркестрові, хоріві,