

Література

1. Ги Лефрансуа. Прикладная педагогическая психология. – СПб.: Прайм-ЕВРО-ЗНАК, 2005.-416с.
2. Гумилев Л. Этногенез и биосфера Земли.-М.: Айрис-Пресс, 2006.-560с.
3. Курт С. Мередит, Джинні Л. Стіл. Свобода, відповідальність і демократичні школи / Розвиток навичок критичного мислення учнів у контексті розробки стандартів освіти України: Матер. Міжнар. науково-практ. конференції / За заг. ред. В. Ф. Погребенника і І. В. Гарника. - Київ: Юніверс, 2001. - С. 4-9.
4. Психофизиология: Учебник для вузов / Под ред. Ю. Александрова.- 3-е изд., доп. и перераб.- СПб.: Питер, 2004.-464 с.
5. Сергеев И. Основы педагогической деятельности: Учебное пособие.- СПб.: Питер, 2004.-316 с.
6. Сердотецька Я. Методичні аспекти педагогічної технології навчання школярів у процесі вивчення художньої графіки / Педагогіка вищої та середньої школи: Зб. наук. праць № 10.- Кривий Ріг: КДПУ, 2005.
7. Старіш О. Системологія: Підручник.- Київ: Центр навчальної літератури, 2005.- 232с.
8. Удріс Н. Якості самоорганізації як визначальна складова особистості людини сучасного соціуму / Педагогіка вищої та середньої школи: Збірник наукових праць № 13.- Кривий Ріг: КДПУ, 2005.- С.255-265.
9. Удріс Н. Формування соціальної активності як провідна складова сучасної педагогіки / Педагогіка вищої та середньої школи: Збірник наукових праць № 16. - Ч.2.- Кривий Ріг: КДПУ, 2006.-С.209-221.

НАВЧАЛЬНИЙ ЕСТРАДНИЙ ОРКЕСТР ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ПІЗНАННЯ

Филипчук М. С.

Рівненський державний гуманітарний університет

Анотація. У статті розглядаються важливі питання методологічних засад функціонування навчального естрадного оркестру. Автор підійшов до проблеми навчання і виховання студентів в естрадному оркестрі, спираючись на міцні наукові знання.

Ключові слова: виконавство, диригент, композитор, оркестрант, техніко-виконавські можливості, трактовка твору, інтерпретація, динамічні нюанси, агогіка.

Аннотация. Филипчук М. П. Учебный эстрадный оркестр как объект научного познания. В статье рассматриваются важные вопросы методологических основ функционирования учебного эстрадного оркестра. Автор подошел к проблеме обучения и воспитания студентов в эстрадном оркестре, опираясь на крепкие научные знания.

Ключевые слова: исполнительство, дирижер, композитор, оркестрант, технико-исполнительские возможности, трактовка произведения, интерпретация, динамические нюансы, агогика.

Annotation. Fylypchuk M. S. Educational orchestral how the object of scientific cognition is. The important questions of methodological bases of functioning of training pops orchestra are considered. In the article The author approached the problem of teaching and education of students in the pops orchestra guiding by strong scientific knowledge's.

Key words: performance, conductor, composer, bandsman, technical possibilities and performing interpretation of the work, interpretation, dynamic nuances, agogica.

Постановка проблеми. Особливості вивчення певної дисципліни, принципи і методи освоєння її змісту визначаються у відповідності з сутністю, закономірностями самореалізації та пізнання науки чи виду людської діяльності, які репрезентує дана дисципліна. Естрадний оркестр

являє собою навчальну модель діяльності професійного оркестру і відображає усі характерні риси, види і форми пізнавально-творчої діяльності, іманентно притаманні як оркестровому, так і музичному виконавству в цілому, і тому дослідження особливостей функціонування даної навчальної моделі є сьогодні актуальним питанням музичної педагогіки.

Аналіз досліджень і публікацій. Зазначені особливості безпосередньо зумовлюються законами музично-виконавського мистецтва, втіленими в оркестровому освоєнні і виконанні музичних творів. «Усіляке виконавство, - зазначав Г. Нейгауз, - складається з трьох основних елементів: виконуваного (музики), виконавця та інструмента, за допомогою якого здійснюється виконання. Лише повноцінне володіння цими трьома елементами (в першу чергу музикою) може забезпечити повноцінне художнє виконання» [6, 11].

Повноцінне розкриття змісту музичного твору є важливою ланкою виконавського мистецтва. Музичний твір не є за своєю природою самостійно функціонуючим результатом художньої творчості. Він вручає свою долю в руки музиканта-виконавця і повністю підкоряється його прочитанню і розумінню. Відомий французький музикознавець Ж. Бреле знайшла для цього явища дуже вдалий вислів: «Як спляча красуня, яку повинен розбудити принц, вона (музичний твір) чекає, щоб виконавець розбудив її від сну» [3, 166].

Мета статті – обґрунтування методологічних засад функціонування навчального естрадного оркестру.

Результати дослідження. Виконавський процес, який відбувається безпосередньо в навчальному естрадному колективі, вимагає від оркестрантів творчої взаємодії в питаннях розкриття художнього змісту музичних творів. Якщо під час колективного вивчення музичного твору, налагодження ансамблю в оркестрових групах і в оркестрі у цілому,

колективного опанування засобами музичної виразності музична взаємодія виконавців має переважно об'єктивний характер, то художнє виконавство вимагає від виконавців підпорядкування всіх своїх внутрішніх якостей (почуттів, емоцій, переживань) безпосередньо колективній грі, встановленню тісних взаємозв'язків між оркестром і диригентом. Художнє виконавство ґрунтується на засадах суб'єктивної взаємодії сприйняття і відтворення музичного твору.

«Виконавський процес, - писав Б. Вальтер, - включає всі контрастні за своєю сутністю дії: перша з них – осягнення, друга – передача. Успішність останнього етапу хоча і знаходиться у залежності від першого, але ніяк не витікає з нього. Вони лише частково пов'язані між собою; у передаванні діють інші сили, ніж в осягненні, і від співвідношення цих сил залежить успіх виконання» [2, 316]. Ці дві дії не мають суперечливого характеру: друга дія ґотується першою і є її логічним продовженням. Як зазначає О. А. Болдіна, «...загальна закономірність виконавської творчості виявляється у тому, що у процесі виконання твір проходить своєрідний шлях: від здійснення авторського задуму, тобто глибокого його осягнення й актуального тлумачення виконавцем за допомогою живого, вражаючого інтонування, - до слухачів, для яких створюються у кінцевому підсумку всі художньо-естетичні цінності» [1, 8].

Емоційне осягнення музики, її здатність з першої зустрічі проникнути у світ почуттів і переживань оркестрантів є фундаментом цілісного образу музичного твору. Першочергове емоційне відображення набуває, як правило, виду загального симультанного уявлення, яке завершується логікою розвитку змісту музичного твору. «Творча активність суб'єкта виявляється лише на основі глибокого і всебічного пізнання об'єкта. Тому максимальна об'єктивність (тобто максимальне осягнення об'єкта, що відтворюється) завжди веде до максимальної суб'єктивності (тобто максимального виявлення творчого потенціалу

суб'єкта» [1, 5]. Але, з іншого боку, емоційне осягнення музики, що виконується, буде залежати також від художньої якості самого твору. Малохудожня музика не спроможна викликати глибоких почуттів та емоцій, тоді як високохудожній твір навіть за умови недосконалого виконання здатний заторкнути емоційно-чуттєву сферу оркестрантів.

Звуковий музичний образ є синтетичним продуктом діяльності уяви двох творчих індивідуальностей – композитора і виконавця. Створена композитором музика продовжує своє подальше існування лише завдяки виконавцю, який доводить її (музику) до слухачів. Проте не можна не враховувати тих обставин, що музичний твір ніби стає «заручником» у руках виконавця. Він може піднести цей твір на певну висоту або зробити його недостатньо цікавим у художньому відношенні. І. Кванц з цього приводу писав: «Вплив музики на слухача залежить від виконавців майже такою мірою, як і від самого композитора. Погане виконання спроможне спотворити навіть талановитий твір, тоді як посередній твір може бути поліпшений і піднесений гарним виконанням» [4, 13]. Лише виконавець, який зуміє передати почуття і думки в розкритті музичного твору, здатний оживити його, відтворити художній зміст, передати слухачам виношені автором образи і почуття, емоційні переживання.

Слухаючи виконавця, аудиторія судить про якість музики, художню цінність музичного твору в цілому. Г. Коган писав: «Виконавець повинен уміти перевтілитися в слухача. Переїнятися його холодністю, недовірою, скепсисом, поступово залучаючи його у художній зміст твору. Він повинен не відразу піддаватися настрою твору, спочатку ніби боротися з ним, лише поступово і обережно дозволяючи йому втягнути себе. Його виконання та прискорення повинні бути своєчасною боротьбою в ньому самому, та у творі зі слухачем, боротьбою пристрасті з ритмом тощо. Він повинен весь час чуйно відчувати «на кінці дроту» слухача, аудиторію, відчувати контакт з нею; якщо це відчуття йому взагалі не знайоме – він не

виконавець; якщо воно десь слабшає, виходить, що він занадто захопився, - так би мовити, - пішов швидше публіки; в цьому випадку потрібно зараз же ослабити напруження і відновити контакт. Тоді і тільки тоді перемога почуття (твору) над виконавцем буде одночасно й перемогою виконавця над публікою; тоді і тільки тоді виконавець виконає свою справжню місію – доведе аудиторію до художнього твору й тим самим твір до публіки» [5, 247].

Варто зауважити, що важливе місце у виконавському процесі, який ніби виступає посередником між композитором і виконавцем (оркестрантом) в плані передачі художнього змісту твору виступає диригент. З поступовим розвитком та становлення музично-виконавського колективу взаємозв'язки між диригентом і виконавцями стають все більш тісними, що надає змогу диригентові успішно втілювати свої художні образи, ідеї тощо. Але перш ніж диригент передасть оркестрантам свою художню концепцію, він наполегливо вивчає партитуру, вникаючи у кожну деталь та клітинку музичної тканини твору. Таке ознайомлення з партитурою – складний процес, який вимагає від диригента належної професійної підготовки. Розуміння стилістичних особливостей музики, вміння визначити її місце в культурно-історичному контексті, правильно знайти рівень емоційної напруги твору і на основі цього побудувати власну інтерпретацію – головна запорука успіху диригента. Виконавський план, створений диригентом під час ознайомлення з музичним твором, передбачає уяву не тільки про саме звучання, але й за допомогою яких засобів це звучання буде досягнуто виконавцями. В цій моделі він має враховувати всі специфічні виконавські прийоми, труднощі, які можуть виникати, одним словом моменти, пов'язані із завданням виконавців. Наприклад, диригент А. Іванов-Радкевич визначав два шляхи вивчення диригентом твору: перший – це шлях копіткого нагромадження деталей з послідовним синтезом всіх досягнутих елементів, що переходить в єдиний художній образ і формується в свідомості диригента з усією свіжістю і

новизною; другий – це шлях безпосереднього слухового сприйняття нового твору в «живому» виконанні, в запису або за допомогою радіо, після чого вже починається ретельна аналітична робота, анатомічне дослідження.

Отже, коли в диригента в процесі роботи над партитурою визріла концепція художнього твору, він передає оркестрантам цей задум у формі інформації. В музичній практиці існують диригенти, у яких передача інформації для виконавців відбувається у формі безпосереднього наказу. Такі диригенти встановлюють свою повновладну диктатуру над всім процесом виконання. Г. Рождественський вважав, що жорстка диктатура «може привести до технічної досконалості, точного виконання вимог диригента, але ніколи при цьому не вийде справжнього вільного музикування, яке може йти і йде, як правило, від окремих виконавців і оркестру в цілому, - звичайно, якщо це оркестр найвищого класу» [8, 41]. Примусове нав'язування виконавцям своєї волі може привести й до неповноцінного втілення задуму. Так, відомий диригент А. Пазовський відзначав, що «найбільш невдалими моїми підходами я вважаю саме ті, в яких від початку й до кінця панував «деспотичний метод». Продовжуючи далі, автор зазначав, що, застосовуючи цей метод, він позбавив виконавців «функції свідомих художників, не даючи їм права самостійно шукати й творити, насолоджуватися досягнутим» [7, 43].

Як свідчить музична практика, найбільших результатів у виконавській практиці досягають диригенти з демократичним поглядом на процес керування колективом, які підтримують і розвивають творчу ініціативу в свідомості виконавців. Як зазначали деякі музикознавці, до такого типу керування оркестром слід віднести диригента А. Нікіша, який завжди довіряв оркестру, ніколи не нав'язував «силою» свого суб'єктивного відношення до виконання твору. Спілкуючись з музикантами, він умів розкрити у них творчі ідеї, погляди, про які ніхто і

не здогадувався. Часто-густо він бачив у музиканті рівного собі артиста. «В цьому – сила Нікіша, - підкреслював К. Флеш, - в цьому таємничість його диригування, властивість його як людини, що є другом музиканта, а не тільки керівником над ним» [9, 12]. В свою чергу, Г. Рождественський підкреслював, що «в ідеалі оркестр повинен бути блискучим співрозмовником диригента». На його думку, найбільш яскраве виконання досягається лише тоді, «коли диригент пропонує свою концепцію твору, отримуючи в заміну певну виконавську віддачу, реалізацію цієї концепції або навіть доповнення до неї. Стовідсоткова диктатура диригента навряд чи дасть позитивний художній результат» [8, 41].

Безсумнівно, що процес взаємозв'язку диригента з виконавцями є важливою ланкою у виконавській діяльності музичного колективу. В цьому процесі розрізняють прямі й зворотні взаємозв'язки: диригент передає відповідну інформацію (прямий зв'язок), а оркестранти, створюючи звучання, передають тим самим інформацію диригенту (зворотній зв'язок). Одним з таких проявів спілкування К. С. Станіславський вважав створення особливого «духовного струму» між людьми.

Однозначно пізнати художній задум композитора, як і сутність музичного твору, надзвичайно складно. Якщо художник, який приступає до репродукування картини, має перед собою оригінал, то результат його роботи буде залежати від професійної майстерності володіння пензлем, відчуття кольору, пропорцій, від уміння наслідувати малярську манеру автора картини, що репродукується. Загалом успішність такої роботи буде залежати від уміння копіювати. Виконавець, у свою чергу, має перед собою «німі» ноти, які зафіксовані на нотному папері. І щоб музика знову стала живою, вона має отримати «друге дихання» за допомогою фізичних (звуковідтворювальних) дій виконавця-інтерпретатора.

Навіть незважаючи на те, що у нотному тексті будуть закладені всі позначення для більш точного розкриття змісту твору і що виконавець глибоко осягнув художню сутність твору, розкрив для себе принципи та стилістичні особливості автора, відмежувати виконавство від суб'єктивних факторів практично неможливо. Бо кожний виконавець має власний світогляд, рівень мислення, уявлення, внутрішні переживання. Ідейно-художній образ твору виконавець пропускає через призму власного бачення, інтуїції, відповідно до наявних художньо-творчих і техніко-виконавських можливостей.

Відомо, що кожний виконавець суто індивідуально відчуває художні аспекти музичного твору: агогіку, динамічні відтінки, ритміку, логіку розвитку музичної думки, особливості взаємовідношень формоутворюючих структур тощо. В навчальному естрадному оркестрі всі ці індивідуальні риси помножуються на загальну кількість виконавців, унаслідок чого художнє виконання музичного твору завжди буде визначатися суб'єктивно-творчим процесом, у якому художньо-творчі принципи автора, жанрово-стилістичні особливості твору реалізовуватимуться в індивідуальній трактовці виконавця.

Загалом, обґрунтовуючи об'єктивні фактори суб'єктивізації виконавського процесу, необхідно відзначити, що індивідуальний вплив виконавця на музичний твір має певні межі. Це означає, що музикант-інтерпретатор не може істотно впливати на зміст і художню концепцію твору, оскільки виконавець може лише передбачити загальні риси художнього виконання, які закладені автором у творі. Виконавець лише збагачує чи збіднює звучання відповідно до своїх виконавсько-творчих можливостей, відображаючи в інтерпретації своє бачення проблеми, яку підняв композитор, виражаючи в ній свої емоції та почуття. Як зазначав піаніст С. Фейнберг, «художній вплив твору набуває значення лише тоді, коли артист зуміє передати задум автора і пов'язати його зі своїм часом» [3].

Проблеми інтерпретації висвітлюються багатьма дослідниками й музикантами, зокрема диригентами-практиками і трактуються по-різному. Одні говорять про необхідність ортодоксального дотримання всіх авторських вимог, а інші дозволяють вільне поводження з нотним текстом, включаючи темпи, динамічні нюанси, агогіку, перманентні поправки тощо.

Дати вичерпні відповіді на ці важливі питання складно, оскільки проблеми інтерпретації органічно взаємозв'язані з авторським задумом і виконавською концепцією інтерпретатора.

Висновки і подальший напрямок досліджень. Отже, навчальний естрадний оркестр як музично-виконавський колектив в останній час привертає велику увагу з боку музикознавців, науковців, дослідників. Наукового обґрунтування потребують питання вдосконалення професійної підготовки студентів в оркестровій грі, теоретичної і практичної підготовки студентів, активізації їх навчально-пізнавальної діяльності, перегляду освітньо-професійної програми і кваліфікаційних характеристик.

Література

1. Болдина Е. Творческая природа музыкального исполнительства: Автореф. дис.... канд. искусствоведения. – К., 1986.
2. Вальтер Б. О музыке и музцировании. «Я» и «другой» // Дирижерское исполнительство. – М.: Советский композитор, 1975.
3. Губенко Е. Проблемы художественной интерпретации // Философский анализ. – Новосибирск, 1982.
4. Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте // Дирижерское исполнительство. – М.: Музыка, 1975.
5. Коган Г. Об исполнительстве. – Вып. 3. – М.: Советский композитор, 1972.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1967.
7. Пазовский А. Записки дирижера. – М.: Советский композитор, 1968.
8. Рождественский Г. Мысли о музыке. – М.: Музыка, 1976.
9. Флеш К. Воспоминания скрипача // Исполнительство и искусство зарубежных стран. – Вып. 8. – М.: Музыка, 1977.