

**ГРАЖДАНСКОЕ ВОСПИТАНИЕ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА
(НА МАТЕРИАЛЕ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ)****Свиридовская Лариса Михайловна**, кандидат искусствоведения, доцент,
Национальный университет им. В.А. Сухомлинского

Статья посвящена формированию у студентов музыкальных специализаций – будущих учителей музыкального искусства системы знаний и представлений о сущности, жанрах, особенности художественно-образного языка, программные черты фортепианных произведений, созданных украинскими композиторами в начале XX века. Определены виды программности, разработка которых имела не узко жанровое, а универсальное для творческого процесса значение. Обоснована необходимость музыкально-теоретического подхода в изучении индивидуального композиторского стиля музыкантов, которые сформировали фундамент профессиональной национальной композиторской школы для последующего гражданского воспитания будущих учителей музыкального искусства.

Ключевые слова: программность, художественный образ, жанры фортепианной музыки, музыкальная драматургия, музыкальный язык.

CIVIC EDUCATION OF FUTURE MUSIC TEACHERS BASED ON UKRAINIAN CLASSICAL MUSIC**Sviridovska Larisa**, candidate of art science, assistant professor
National university after V. O. Sukhomlynsky, Mykolaiv city

The article is devoted to the formation of a system of knowledge and ideas about the nature, genres, features of the artistic language, the features of the programmability of piano works created by Ukrainian composers at the beginning of the twentieth century. The article defines the types of programming, the active development of which was not narrowly genre, but it has a universal value for the creative process itself. The work formulated and substantiated the need for a musical-theoretical approach in studying the individual composer's style of musicians, who laid the foundation of a professional national composer school, for the subsequent civic education of future teachers of musical art.

Key words: program, artistic image, genres of piano music, musical drama, musical language.

UDC 7.072.2**CIVIC EDUCATION OF FUTURE MUSIC TEACHERS BASED ON UKRAINIAN CLASSICAL MUSIC****Sviridovska Larisa**, candidate of art science, assistant professor
National university after V. O. Sukhomlynsky, Mykolaiv city

The aim. To form a system of knowledge and ideas about the essence, genres, features of the musical language, understanding of the programmability of the piano works written by Ukrainian composers in the beginning of the 20th century. To substantiate the need for a musical-theoretical approach in studying the individual composer's style of musicians, who laid the foundation of a professional national composer school, for the subsequent civic education of future teachers of musical art.

Research methodology. Four major publications on the subject (scientific monographs, scientific journals and author's studies) were considered. The thesis research devoted to the role of piano music in Ukrainian culture was conducted.

Results. Analyzing the features of the artistic and figurative language of piano works that were created by Ukrainian composers at the beginning of the 20th century, several types of musical programming were identified, the active development of which was not narrowly genre, but universal for the creative process. In the work the need for in-depth study of the stylistics of composers who laid the foundation of a professional national composer school was formulated and justified, which, in our opinion, will give grounds for the formation of civic consciousness in future teachers of musical art.

Novelty. In this work the following types of programming are defined: song and dance, picture-visual, generalized-expressive, free or mixed, generalized-expressionistic, associative-psychological, non-associative, hidden and expressive-psychological.

The practical significance. A deep study of the heritage of classical composers, in our opinion, will contribute to the civic education of future music teachers.

Key words: program, artistic image, genres of piano music, musical drama, musical language.

*Надійшла до редакції 3.11.2016 р.***УДК 785.7+7.071.2****СПІЛЬНА МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ****Тарчинська Юлія**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри гри на музичних інструментах,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне;**Тарчинська Інна**, магістр мистецтвознавства, концертмейстер кафедри
пісенно-хорової практики і постановки голосу,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

На основі аналізу різноманітних концепцій сучасних дослідників-психологів та педагогів, які займаються питаннями специфіки контактів у спільній діяльності, у даній статті розкривається сутність поняття «спільна музично-виконавська діяльність». Виділено основні функції комунікації, що виникають у процесі спільного музично-виконавського виступу.

Ключові слова: ансамбль, ансамблеве музикування, комунікація, комунікативні функції.

Постановка проблеми. Використання терміну «ансамбль» у музичній лексичі є багатозначним. Слово «ансамбль» (фр. ensemble – буквально узгодженість, єдність) уживають у кількох значеннях:

- виконавський колектив, що характеризується спільною координованістю партій;
- інструментальний склад, у якому кожна партія подається одним виконавцем-солістом;
- музичний твір для певного інструментального складу, в якому кожному партію подає один виконавець-соліст;
- результат сольного координування інструментальних партій, який здобувають у процесі спільної гри [1].

Як відомо, майстерність ансамбіста ґрунтується на здатності виконавця узгоджувати свою художню індивідуальність, власний виконавський стиль, технічні прийоми відповідно до індивідуальності, прийомів виконання партнерів, що забезпечує злагодженість та гармонійність виконання в цілому.

Аналіз публікацій і досліджень. За А.Готлібом [4] необхідною передумовою успішної ансамблевої діяльності є, з одного боку, схильність до спільної діяльності, внутрішня готовність до ефективної взаємодії всіх партнерів задля досягнення загальної мети, а з іншого – здатність до емоційного сприйняття музичного твору як значущої художньої цінності та інтелектуального осягнення всіх сполучень ансамблевої партитури.

Творча атмосфера ансамблевого музикування виникає лише у разі наявності деяких особливих якостей виконавців. Намагаючись визначити ці характерні специфічні ансамблеві якості, А.Готліб наводить приклад талановитого оповідача на відміну від талановитого співрозмовника: «Для першого головним є мистецтво промовляти, для другого не менш важливим є мистецтво слухати» [4; 5].

Уточнення змісту поняття «спільна музично-виконавська діяльність» допоможе з'ясувати компоненти діяльності партнерів у ансамблі.

Когнітивний компонент за М.Обозовим [12] передбачає напрацювання єдиної думки в процесі обговорення та узгодження виконавських намірів партнерів. Маючи на меті логіко-рефлексивне осмислення багаторівневої системи музичного твору і адекватність її розуміння всіма партнерами, когнітивний компонент сприяє логічному розподілу фактурних елементів (артикуляції, динаміки, інтонаційно-синтаксичних, питально-відповідальних), їх співрозмірності і сполученості. Когнітивний компонент музично-виконавської діяльності включає вербалізацію емоційно-образного змісту музичного твору, що зумовлює адекватність переживання партнерами емоційних станів під час спільного виконання.

Конативний компонент музично-виконавської діяльності ґрунтується на обміні музично-виконавськими діями. Емоційний – містить у собі співчуття, емоційне узгодження психічних станів партнерів, взаємний вплив їх чуттєвих сфер. Як відомо, відповідність певних емоційних станів партнерів сприяє узгодженості їх відтворення в процесі гри.

Ґрунтуючись на загальноприйнятому розумінні поняття комунікації як передавання інформації, М.Обозов розглядає комунікацію у спільній музично-виконавській діяльності (під час репетиційного процесу та концертного виконання) як обмін повідомленнями, спрямований на напрацювання єдиної думки в процесі обговорення і узгодження виконавських намірів партнерів. Звичайно, першоджерелом мережі художньої комунікації, утвореної партнерами по спільному виконанню, є авторський задум – адже автор породжує ідею, зміст та форму твору.

Згідно думки Я.Яноушека [11] для успішного здійснення спільної музично-виконавської діяльності партнери будують систему комунікацій, що ґрунтується на взаємних зорових та слухових контактах. Основні функції комунікаційного процесу полягають у досягненні соціальної спільності за умови збереження індивідуальності кожного її елементу. Комунікація сприяє когнітивному осягненню емоційно-образного змісту, архітектонічної цілісності та питань трактування виконуваного твору. Для ефективної комунікації необхідно, щоб між учасниками спільної діяльності існувало єдине розуміння змісту повідомлень, що передаються. Уточнення цього змісту відбувається в процесі спільної музично-виконавської діяльності. Основою комунікації під час ансамблевого музикування є загальна система значень та правила її використання.

У дослідженні Я.Яноушека розрізняються три рівні комунікації відповідно до типу спільності, на забезпечення якої спрямована передача значень:

- перший рівень є насамперед передаванням та прийняттям інформації, в т.ч. її кодуванням і декодуванням, призначення яких полягає у вирівнюванні відмінностей у вихідній інформованості індивідів, що вступили в контакт;
- другий рівень передбачає взаємне передавання та прийняття значень; комунікація безпосередньо пов'язана зі спільною діяльністю з вирішення спільного завдання;
- на третьому рівні комунікація спрямована на формування загальної оцінки результатів, внеску окремих учасників.

Вказані рівні комунікації, на думку вченого, не заперечують, а взаємопередбачають одне одного. Дослідник встановлює конкретні механізми їх взаємопроникнення (наприклад, механізм впливу інформованості на прийняття спільних значень).

Комунікацію під час спільного виконання музичних творів Ю. Ханін пропонує розглядати за такими параметрами [15]:

– змістовно-інформаційними, що відбивають конкретні ситуації взаємодії в контексті: а) спільного обговорення інтелектуальної проблеми та вирішення окремих завдань, б) проміжних та кінцевих результатів спільної діяльності, в) власної включеності і підсумкового внеску в спільну діяльність, г) включеності та підсумкового внеску партнера;

– просторовими, що передбачають урахування: а) сценічного простору та кількості партнерів, б) розташування, взаємної орієнтації «робочих місць» та легкості або утрудненості встановлення й підтримки зорового контакту між партнерами.

Психолог зауважує, що комунікативну ситуацію у спільній музично-виконавській діяльності не варто відокремлювати від соціального контексту, адже існують незаперечні відмінності концертного виконання від репетиційного процесу. Він розглядає специфіку комунікації в цих двох різновидах спільної музично-виконавської діяльності.

Змістовно-інформаційний бік комунікації сприяє регулюванню, координуванню та керуванню спільного виконання. Регулятивна та керувальна роль комунікації полягає в орієнтації спільної діяльності на мету, а координаційна – в упорядкуванні засобів для цього. Неefективна комунікація може бути наслідком неадекватного аналізу та неправильного розуміння контексту в процесі ансамблевого виконання і створювати психологічні бар'єри за умов спільної музично-виконавської діяльності. Тому слід здійснювати обмін повідомлень під час репетиції за такими етапами:

- етап обговорення окремих завдань – вибір конкретного епізоду або частини твору для опрацювання, узгодження початкового темпу, окреслення технологічних моментів виконання, тобто шляхів подолання віртуозно-технічних складників, репетиційних прийомів тощо;
- етап визначення оптимальності виконання епізоду – узгодження прийомів звуковидобування, динаміки, виокремлення рельєфних та фонових шарів фактури, розподіл функцій (солюючої та акомпануючої);
- етап узагальнення – доведення виконання твору до стадії концертної готовності; досягнення відповідності розуміння партнерами емоційно-образного змісту музичного твору шляхом вербалізації цього змісту, усвідомлення партнерами архітектонічної будови твору (притаманних конкретній музичній формі), осягнення драматургічного навантаження синтаксичних одиниць музичної мови, визначення кульмінаційних моментів, узгодження міри співвідношення темпів та агогічних відхилень тощо.

У розгляді змістовно-інформаційної сторони комунікації під час концертного виконання творів слід враховувати обмеженість інформаційного поля внаслідок виключення мовленнєвого каналу комунікації. Відсутність можливості обговорення технологічних моментів виконання зумовлює зростання практичного значення невербальної комунікації.

Розуміння змісту невербальної комунікації під час виконавського процесу за Ю.Ємельяновим [7] передбачає тлумачення терміну в широкому сенсі, тобто розгляд усіх продуктів різноманітних немовленнєвих діяльностей людини – від міміки до жестів. У спільному виконанні музичних творів використовуються такі засоби невербального спілкування, як діяльнісні коди, тобто породжувані тілесними рухами: жести (рухи голови, рук, дихальні рухи), погляд (візуальний контакт), міміка (лицьова експресія).

Незважаючи на досить обмежене коло використовуваних у спільній музично-виконавській діяльності засобів невербальної комунікації, їх семантичне навантаження є вельми насиченим. Так, віддих у поєднанні з ледь помітним кивком голови або піднесенням рук перед дотиком до клавіатури несе функцію ауфтакту (тобто демонструє метричну одиницю руху, задає темп та сприяє синхронному вступу партнерів), погляд (контакт очей) може бути сигналом до цезур, пауз та зняття акордів, фермат, а міміка слугує узгодженню образно-емоційного змісту виконання і його концепції в процесі гри. Що стосується використання посередницьких невербальних кодів у спільній музично-виконавській діяльності, то вони несуть основне функціональне навантаження в процесі спільної гри, тобто спілкування учасників діяльності, що розглядається, відбувається за допомогою музичних інструментів та нот. Тому існує певний діапазон можливих комунікативних значень, котрі актуалізуються в свідомості партнерів під час сприйняття та використання посередницьких невербальних кодів. Наприклад, у концертмейстерській практиці (мається на увазі вокальний акомпанемент) використовують такі сигнали для показу вступу солістові після тривалої інтермедії:

- незначне уповільнення темпу в партії акомпанементу в поєднанні з динамічним підкресленням музичного матеріалу, що безпосередньо передує вступу соліста;
- рельєфне подання акорду чи фігурації, що несе ладову основу для початку фрази соліста.

Ці заходи спрямовані на активізацію уваги соліста на момент вступу, надання йому часу для віддиху та підтримки інтонаційної впевненості.

Процес використання невербальних засобів (кодування) та сприйняття й розуміння невербальної поведінки партнерів (декодування) ґрунтується на виборі «потрібного» значення з усього семантичного поля. Суб'єктивне поле значень невербальної поведінки у спільній музично-виконавській діяльності є відносно стабільним когнітивним утворенням, що формується шляхом набуття індивідуального досвіду.

У розгляді просторових характеристик комунікації у спільній музично-виконавській діяльності Ю.Ємельянов радить враховувати взаємну орієнтацію партнерів у сценічному просторі. Взагалі розташування музикантів на сцені підпорядковане усталеним традиціям камерного виконавства (інструментального або вокально-інструментального ансамблю). Проте варіювання звичних мізансцен сприяє зручності встановлення та підтримки зорового контакту між партнерами. На думку І.Горелова [3] слід враховувати, що комунікаційні процеси під час ансамблевого виконання

потребують тим більшого інтелектуального напруження, зусилля волі, чим більша відстань, на яку повинні надсилати свої творчі імпульси партнери. Це зумовлено відмінністю комунікаційних мереж ансамблевого діалогу репетиції та концерту. О.Донцов [6] вважає, що перцепція партнерів у музично-виконавській діяльності є цілком необхідною ланкою процесу спільної взаємодії, яка сприяє узгодженості функціонально-рольових сподівань і стає чинником для психологічної сумісності.

Наявність у партнерів у спільній музично-виконавській діяльності загальної (єдиної) мети, яка виконує смислотворчу функцію, зумовлена провідним мотивом, який, як зазначає психолог, міститься саме у спільній музично-виконавській діяльності.

На можливість відділення мотиву від мети і переміщення на саму діяльність вказував ще С.Рубінштейн. Наукові психологічні дослідження доводять, що продукт такої діяльності полягає в розвитку навичок та здібностей людини, в зростанні та становленні її особистості. Найяскравішим прикладом отримання радості, підйому почуттів, задоволення від самого здійснення дій, а не від їх результату, є, як підкреслює М.Каган, гра: «Гра ... є самоцінною дією, що здійснюється не заради отримання певного продукту, а заради насолоди від самого її процесу» [9; 30].

Існує багато різноманітних форм трудової діяльності, орієнтованих у першу чергу на процес, а не результат: художники, скульптори, поети, композитори, вчені, архітектори та ін. захоплюються саме творчим процесом, а завершення роботи часто відзначається втратою інтересу до продукту діяльності. Т.Буякас [2] визначає стан, що виникає в процесі такої діяльності, як «потік». Він викладає такі суттєві його ознаки:

- залучення, занурення суб'єкта в те, що він робить; непомітність для нього перебігу часу;
- повна керованість ситуацією, контроль за власними діями;
- повна мобілізація, високий рівень внутрішньої активності;
- почуття єдності з оточуючими (колегами);
- трансцендентні переживання (почуття гармонії з оточенням, забування своїх проблем);
- причини, тобто цілі в самому собі;
- почуття глибокого задоволення, насолоди від процесу діяльності [2; 54].

Спільну музично-виконавську діяльність Ю.Цагареллі [16] визначає як «діяльність із самореалізації та розвитку особистості в ансамблі», тому що специфіка спільного музикування полягає саме у внутрішній мотивації, тобто відділенні мотиву від мети і переміщенні на саму діяльність. Саме цей мотив визначає сприйняття, оцінку та стосунки партнерів, характер їх емоційних реакцій на успішність або неуспішність дій колег. Кризь призму цього домінуючого мотиву оцінюються дії кожного учасника діяльності, його віртуозно-технічна майстерність та здатність до сценічного перевтілення.

Отже, спільна музично-виконавська діяльність орієнтована саме на творчий процес і є внутрішньо мотивованою. Самовдосконалення індивідів, розвиток їх музичних здібностей – на думку В.Ражнікова [14] – є продуктом цієї діяльності.

Суб'єктивне переживання творчого процесу є головним мотивуючим фактором спільної музично-виконавської діяльності. Структура спільної музично-виконавської діяльності сприяє вивченню суб'єктом своїх можливостей, намаганням їх розширення, осягненню нового простору навичок, здібностей, вмінь. Чіткі цілі, точні правила та норми дій для їх досягнення, прямий миттєвий зворотній зв'язок є основними підвалинами утримання концентрації на процесі спільного виконання музичного твору. Кожний результат виступає для партнерів одночасно й внутрішньою умовою наступних дій.

Ансамблевому виконанню, як зазначає Р.Давидян [5], притаманний рухомий особово-рольовий статус партнерів, який полягає у тому, що конвенційні ролі не персоніфіковані, а розподілені між виконавцями. Гнучка структурно-функціональна форма організації художньо-творчого процесу в ансамблі, відмова від чіткого розподілу виконавців за рольовими функціями збагачує статусно-рольові позиції кожного з учасників ансамблю. Це стає можливим внаслідок чергування короточасних варіантно-мінливих висувань кожної партії на роль рельєфу з наступними переміщеннями на позиції фону. Така полілінійність ансамблевої партитури сприяє формуванню поліфункціональності виконавського мислення. Надзвичайно важливою є здатність партнерів до ситуативної зміни цих функцій. Важливою ознакою ансамблевого музикування, на думку А. Журавльова [8], є розподіл єдиного процесу спільної музично-виконавської діяльності між учасниками, що зумовлений характером викладу фактури та семантичним навантаженням партій. На успішність ансамблевого музикування впливають музично-виконавські (манера звуковидобування, розвинена техніка, артистизм) та особистісні якості партнерів (темперамент, емпатійність, інтро/екстраверсія). Розподіл процесу спільного виконання передбачає різні варіанти сполучення індивідуальних дій партнерів, спрямовані на досягнення кооперативного взаємозв'язку. Так, індивідуальні операції здійснюються партнерами одномоментно (вступ, зняття звуку, цезури, паузи тощо), паралельно (виразність сполучення всіх фактурних елементів, тотожність виконавських прийомів, динаміки, темпоритмічна єдність, відповідність відтворення емоційно-образного складу музичного твору) або комплементарно (рельєфно-фонові підхоплення, передавання тематичного матеріалу, переймання та суміщення музичного розгортання). Активне спілкування в процесі спільної діяльності сприяє розвитку навичок ефективної взаємодії з людьми, полегшує міжособові контакти й поза музично-виконавською діяльністю за рахунок формування та удосконалення професійно важливих особистісних якостей партнерів.

На важливій ролі спілкування у спільній діяльності наголошують багато вчених. Зокрема, Б. Ломов [10] розглядає спілкування як суттєву «складову» спільної діяльності.

У спільній діяльності малих груп спілкування і діяльність як такі є невід'ємними аспектами одного процесу. Вчений пропонує такі засоби підвищення ефективності та якості спільної діяльності, поглиблення та удосконалення співробітництва між людьми: уточнення координації спільної діяльності, покращення керування нею, оптимізацію структури трудових колективів, удосконалення міжособових відносин у них, формування позитивних особистісних якостей учасників спільної діяльності, розвиток соціальних навичок партнерів. Отже, спільній музично-виконавській діяльності найбільш притаманні такі міжособові стосунки, що забезпечують функціональну спеціалізацію та узгоджену координацію. Здатність до встановлення відповідних співробітницьких зв'язків, як відомо, є важливим чинником професійної успішності.

Висновки. Таким чином, спільна музично-виконавська діяльність передбачає одномоментне, паралельне, або ж і комплементарне сполучення індивідуальних дій ансамблів. Ці дії обумовлюються партнерською узгодженістю з питань потрактування музичного твору, технологічних завдань виконання та спільної сенсомоторної координації. Головним мотивуючим фактором спільної діяльності є суб'єктивне переживання процесу співтворчості. Виходячи з результатів наукових досліджень, доцільно розглядати такі функції комунікації в процесі спільної музично-виконавської діяльності:

- пізнавальну, що полягає у ретельному виконавському аналізі музичного тексту для напрацювання спільної інтерпретаційної концепції партнерів;
- регулятивну, що передбачає організацію спільних музично-виконавських дій шляхом напрацювання та засвоєння партнерами всього комплексу невербальних впливів на музично-діалогічну ситуацію в ансамблевій грі;
- мотиваційну, що сприяє удосконаленню системи міжособових стосунків та підсиленню мотивації партнерів, їх прагнення до професійного зростання й самовдосконалення.

Ефективність спільної музично-виконавської діяльності, спрямованої на відтворення змісту музичної композиції, пов'язана з формою і змістом існуючих між партнерами власне комунікативних стосунків.

Список використаної літератури:

1. *Ансамбль* // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1973. Ч. 1. – С. 170-171.
2. *Буякас Т.* О феномене наслаждения процессом деятельности и условиях его возникновения / Т. Буякс // Вестник Моск. ун-та. Серия 14. Психология. – 1995. – № 2. – С. 53-61.
3. *Горелов И. Н.* Безмолвный мысли знак: Рассказы о невербальной коммуникации / Горелов И.Н., Енгальчев В.Ф. – М. : Мол. гвардия, 1991. – 240 с.
4. *Готлиб А. Д.* Основы ансамблевой техники/ А. Д. Готлиб. – М. : Музыка, 1971. – 94 с.
5. *Давидян Р. Р.* Квартетное искусство: Проблемы исполнительства и педагогики / Р. Р. Давидян. – М. : Музыка, 1984. – 270 с.
6. *Донцов А. И.* Общение как фактор развития коллектива // Общение и оптимизация совместной деятельности / Ред. Г. Андреевой, Я.Яноушека / А. И. Донцов. – М. : Моск. гос. ун-т, 1987. – С.20-30.
7. *Емельянов Ю. Н.* Теория формирования и практика совершенствования коммуникативной компетентности / Ю. Н. Емельянова : дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.05. – Л., 1990. – 403 с.
8. *Журавлев А. Л.* Совместная деятельность как объект социально-психологического исследования // Совместная деятельность: Методология, теория, практика / А. Л. Журавлев. – М. : Наука, 1988. – С. 19-36.
9. *Каган М. С.* Общение как ценность и как творчество / Каган М. С., Эткнинд А. М. // Вопросы психологии. – 1988. – № 4. – С. 25-34.
10. *Ломов Б. Ф.* Проблема общения в психологии / Б. Ф. Ломов // Проблема общения в психологии / Отв. ред. Б. Ф. Ломов. – М. : Наука, 1981. – С. 3-23.
11. Общение и оптимизация совместной деятельности / Ред. Г. Андреевой, Я.Яноушека. – М. : Моск. гос. ун-т, 1987. – 302 с.
12. *Обозов Н. Н.* Психология межличностных отношений / Н. Н. Обозов. – Київ : Лыбидь, 1990. – 192 с.
13. *Повзун Л. І.* Історія камерних інструментально-ансамблевих жанрів / Л. І. Повзун. – Одеса. : Астропринт, 2013. – 208 с.
14. *Ражников В.* Исполнительство как творчество / В. Ражников // Сов. музыка. – 1972. – № 2. – С. 70-74.
15. *Ханин Ю. Л.* Межличное познание в значимой групповой деятельности / Б. Л. Ханин // Вопросы психологии познания людьми друг друга и самопознания: Сб. науч. тр. / Редкол. Б. А. Еремеев и др. – Краснодар : Куб. гос. ун-т, 1977. – Вып. 235. – С. 124-132.
16. *Цагарелли Ю. А.* Психология музыкально-исполнительской деятельности / Ю. А. Цагарелли : дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.03. – Л., 1990. – 425 с.

Reference

1. *Ansambl* // Muzykalnaia entsyklopedyia / Hl. red. Yu. V. Keldysh. – M., 1973. Ch. 1. – S. 170-171.
2. *Buiakas T.* O fenomene naslazhdeniya protsessom deiatelnosti y uslovyakh eho voznyknovenyia / T. Buiaks // Vestnyk Mosk. un-ta. Seryia 14. Psykholohyia. – 1995. – № 2. – S. 53-61.
3. *Horelov Y. N.* Bezmolvnyi mysly znak: Rassказы o neverbalnoi kommunykatsyy / Horelov Y.N., Enhalychyev V.F. – M. : Mol. hvardyia, 1991. – 240 s.
4. *Hotlyb A. D.* Osnovy ansamblevoi tekhnky/ A. D. Hotlyb. – M. : Muzyka, 1971. – 94 s.
5. *Davydian R. R.* Kvartetnoe yskusstvo: Problemy uspolnytelstva y pedahohyky / R. R. Davydian. – M. : Muzyka, 1984. – 270 s.

6. *Dontsov A. Y.* Obshchenye kak faktor razvytiya kollektiva // Obshchenye y optymyzatsyia sovместnoi deiatelnosti / Red. H. Andreevoi, Ya.Ianousheka / A. Y. Dontsov. – М. : Mosk. hos. un-t, 1987. – S.20-30.
7. *Emelianov Yu. N.* Teoryia formirovaniya y praktyka sovershenstvovaniya kommunykativnoi kompetentnosti / Yu. N. Emelianova : dys. ... d-ra psikh. nauk: 19.00.05. – L., 1990. – 403 s.
8. *Zhuravlev A. L.* Sovместnaia deiatelnost kak ob'ekt sotsyalno-psikhologicheskogo yssledovaniya // Sovместnaia deiatelnost: Metodolohyia, teoryia, praktyka / A. L. Zhuravlev. – М. : Nauka, 1988. – S. 19-36.
9. *Kahan M. S.* Obshchenye kak tsennost y kak tvorchestvo / Kahan M. S., Эткнынд А. М. // Voprosy psikhologyy. – 1988. – № 4. – S. 25-34.
10. *Lomov B. F.* Problema obshcheniya v psikhologyy / B. F. Lomov // Problema obshcheniya v psikhologyy / Otv. red. B. F. Lomov. – М. : Nauka, 1981. – S. 3-23.
11. *Obshchenye y optymyzatsyia sovместnoi deiatelnosti* / Red. H. Andreevoi, Ya.Ianousheka. – М. : Mosk. hos. un-t, 1987. – 302 s.
12. *Obozov N. N.* Psikhologhyia mezhluchnostnykh otnoshenyi / N. N. Obozov. – Kyiv : Lybyd, 1990. – 192 s.
13. *Povzun L. I.* Istoriia kamernykh instrumentalno-ansamblevykh zhanriv / L. I. Povzun. – Odesa. : Astroprint, 2013. – 208 s.
14. *Razhnykov V.* Yspolnytelstvo kak tvorchestvo / V. Razhnykov // Sov. muzyka. – 1972. – № 2. – S. 70-74.
15. *Khanyn Yu. L.* Mezhluchnoe poznanye v znachymoi hruppovoi deiatelnosti / B. L. Khanyn // Voprosy psikhologyy poznaniya liudmy druh druha y samopoznaniya: Sb. nauch. tr. / Redkol. B. A. Eremeev y dr. – Krasnodar : Kub. hos. un-t, 1977. – Выр. 235. – S. 124-132.
16. *Tsaharely Yu.A.* Psikhologhyia muzykalno-yspolnytel'skoi deiatelnosti / Yu. A. Tsaharely : dys. ... d-ra psikh. nauk: 19.00.03. – L., 1990. – 425 s.

СОВМЕСТНАЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Тарчинская Юлия, кандидат педагогических наук,
доцент кафедры игры на музыкальных инструментах;

Тарчинская Инна, концертмейстер кафедры песенно-хоровой практики и
постановки голоса, Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне

На основе анализа различных концепций современных ученых-психологов и педагогов, которые занимаются исследованием специфики контактов в совместной деятельности, в статье раскрывается сущность понятия «совместная музыкально-исполнительская деятельность» (ансамблевая игра) и особенности. Выделены основные функции коммуникации в процессе совместной (ансамблевой) музыкально-исполнительской деятельности.

Ключевые слова: музыка, ансамбль, ансамблевое музицирование, коммуникация, коммуникативные функции.

JOINT MUSIC AND PERFORMING ACTIVITIES IN SCIENTIFIC RESEARCH

Tarchynska Yuliia, a candidate of pedagogic sciences,
a senior lecturer in the department of Musical Instrument Play
at the Institute of Arts of Rivne State Humanitarian University;

Tarchynska Inna, Master of music studies, an accompanist of the department
of song and choir and voice training at the Institute of Arts of
Rivne State Humanitarian University

On the basis of analysis of various conceptions of modern researchers-psychologists and teachers which engage in the questions of specific of contacts in joint activity, essence of concept «joint musically-performance activity» opens up in this article. The basic functions of communication, which arise up in the process of general musically-performance performance, are distinguished.

Key words: ensemble, ensemble musical performance, communication, communicative functions

UDC 785.7+7.071.2

JOINT MUSIC AND PERFORMANCE ACTIVITY IN THE SCIENTIFIC RESEARCH

Tarchynska Yuliia, Candidate of Pedagogic Sciences, Senior Lecturer,
the Department of Musical Instrument Play, the Institute of Arts,
Rivne State Humanitarian University;

Tarchynska Inna, Master of Music Studies, an accompanist of the
Department of Song and Choir and Voice training,
the Institute of Arts, Rivne State Humanitarian University

Based on the analysis of different concepts the article shows the essence of the notion «joint music and performance activity». It determines the functions of communication in the process of joint music and performance activity.

Joint music and performance activity is characterized by such interpersonal relationships that provide functional specialization and agreed coordination. Joint music and performance activity provides instantaneous, parallel or complementary

connection of individual actions of members of bands. The same actions are determined by a partner coordination as to an interpretation of a musical composition, technological assignments for performance and joint sensorimotor coordination. The main motivating factor of joint activity is a subjective experience of the process of co-authorship.

According to the results of scientific researches, it is wise to consider such communication functions in the process of joint music and performance activity as:

- cognitive, which means thorough performance analysis of a musical composition for developing joint interpretation concept of partners;
- regulative, which provides the organization of joint music and performance actions by developing and learning the whole complex of non-verbal effects on a musical and dialogic situation in the ensemble play by partners;
- motivational, which contributes to improvement of the system of interpersonal relationships and partner motivation enhancement, their aim to professional growth and self-improvement.

Efficiency of joint music and performance activity, which is focused on reproduction of content of a musical composition, is related to the form and content of existing communication relationships between partners.

Key words: ensemble, music performance ensemble, communication, communication functions.

Надійшла до редакції 20.10.2016 р.

УДК 78.072.2

ВИБІР СЦЕНІЧНИХ ЖЕСТИВ СТУДЕНТАМИ КЛАСУ АКАДЕМІЧНОГО СПІВУ ВНЗ

Тетюк Микола Тарасович, аспірант, Львівська національна музична академія ім. М.Лисенка, м. Львів

Джерелами здобуття нових жестів для вокаліста є імітація та творення. Гадаємо, що вокалісти тяжіють до наслідування, оскільки творення засобів невербальної комунікації вимагає прийняття відповідальності за результат, коли копіювання дозволяє покладатись на здобутий раніше досвід. Згідно з Д. Мак Нейлом, візуальні засоби невербальної комунікації можуть бути на різному рівні конвенціоналізації. Розглядаємо жести, що використовуються вокалістами, на рівні спонтанної жестикуляції, заповнення мови, пантоміми, емблеми та знака.

Ключові слова: мова тіла, жест, пантоміма, емблема, академічний спів, засоби невербальної комунікації (ЗНК), вокальна педагогіка.

Постановка проблеми. Проблема використання засобів невербальної комунікації (ЗНК) у виконавстві – наріжний камінь у визначенні якості музичальності виконавця-вокаліста. Однак у класах співу українських ВНЗ цьому надається мало уваги. Це стає причиною того, що використання ЗНК¹ у виконавців-початківців здебільшого покладається не на знання, отримані в процесі навчання у ВНЗ, а на природне обдарування чи індивідуальні здібності (що, по-суті, є працею індивіда над собою у період, що передує навчання у ВНЗ). Не можна стверджувати, що існує тренування вокалістів у класах акторської майстерності або в подібних студіях може дати задовільний результат у плані поведінки на сцені. Більше того, в програмах підготовки молодих вокалістів виділених годин для занять у цих класах, на нашу думку, надто мало. Тому проблеми використання ЗНК у виконавстві є подібними у всіх вокалістів; якість виконання ЗНК змінюється з плином часу і з набутим досвідом, але у більшості випадків не досягає рівня вимог сучасного сценічного виконавства.

Метою статті є аналітичний погляд на проблеми вивчення та вибору сценічних жестів вокалістів, чим стимулюється більш свідоме ставлення вокаліста до питання невербального виконавства.

На сьогодні дослідження візуальної частини невербальної комунікації у вокальному виконавстві досить нечасті. Тому, послуговуємось переважно дослідженнями невербальної комунікації як явища загалом.

Огляд досліджень і публікацій. Яскравою тенденцією у вивченні невербальної комунікації є дослідження фізичного вираження ЗНК, а саме ілюстративних жестів. Зокрема, це роботи А. та Б. Піз [4], Дж. Фаста [10] та ін. Дослідники початку ХХІ ст. звертають також свою увагу на природу невербальної комунікації та зв'язок ЗНК із вербальними засобами комунікації і вивчають зв'язок невербальної і вербальної складової мовлення [8, 13, 14], в тому числі через абстрактну жестикуляцію [5]. Зокрема у книзі «Метафора і жест» [7] зібрано статті таких вчених, як А. Сієнкі, К. Мюллер, Ж. Кальбрис, І. Міттельберг, Д. МакНейла та ін. на тему виразу метафоричності у жестах та семіотичного аналізу жестів. Обидві гілки наводять на обраний шлях пошуку методів копіювання, творення та вибору ЗНК у сценічному вокалі.

Виклад матеріалу. Копіювання візуальних ЗНК. Під час навчання у ВНЗ студенти-вокалісти спостерігають жести інших виконавців. Здебільшого об'єктом спостереження стають інші студенти, виконавці, яких вокаліст може побачити на сцені, або ж видатні співаки, чії відеозаписи доступні для студента. Суттєво менше студенти запозичують візуальні ЗНК із неспівочого мовлення авторитетних людей або ж у естрадних співаків, хоча такі випадки також трапляються. Візуальні вирази (засоби вираження) в академічному співі часто повторюються і таким чином становлять джерельну базу ЗНК молодого вокаліста.

Творення візуальних ЗНК. Розгляньмо схему набування конкретного значення жестом², запропоновану Д. МакНейлом (David McNeill) [14; 4].