

*Давидов М. А.*

**Наукова термінологія як фактор інтелектуалізації музичної педагогіки  
(до проблеми формування самостійності професійного мислення молодого  
виконавця)**

*В статті вказано на відставання музично-виконавської педагогіки від сучасного розвитку науково-теоретичних здобутків виконавського музикознавства. Пропонується активізація процесу впровадження науково обґрунтованих понятійно-термінологічних систем у музично-виконавську практику, – з метою активізації самостійності професійного мислення і, в такий спосіб, прискорення процесу формування виконавської, інтерпретаційної майстерності талановитої молоді. Наведено приклади понять і термінів, що характеризують широке коло аспектів (технологічного, жанрового, стилістичного, психологічного, естетичного, художнього, теоретичного) виконавського мислення.*

*Ключові слова: наукова термінологія, професійне мислення, виконавець.*

*Актуальність дослідження.* Історія світового музичного мистецтва надзвичайно багата здобутками методології й методики, в яких узагальнено багаторічний виконавський і педагогічний досвід у кожній його галузі, в усіх формах виконавства.

Основа понятійно-термінологічної системи тут відображає переважно практичні результати музичної педагогіки, що складалася спочатку на ґрунті виконавської практики видатних музикантів, а пізніше виокремилась у самостійну галузь як спеціальний предмет – Методику у музичних навчальних закладах, що готують педагогічні кадри.

Активізація наукових досліджень на межі ХХ-ХХІ ст., присвячених музичному виконавству, спричинила теоретичне обґрунтування фахової термінологічно-понятійної системи як в окремих інстру-

ментальних галузях, так і в цілому – в аспекті методології музичної педагогіки.

Ці напрацювання можуть сприяти доданню ще вельми розповсюдженої емпірики викладання гри на музичних інструментах на користь створення науково-теоретичної бази формування виконавської майстерності, заснованої на опануванні студентами науково обґрунтованих понять і термінів щодо виконавської *технології*, покликаної досконало розкривати зміст музичного твору, закладений у його *риториці, формі й інтонаційно-образному художньому задумі*.

Аналіз існуючої методичної літератури засвідчує, що в переважній більшості шкіл з музично-виконавських спеціальностей ця проблема комплексно *ще не вирішується*.

Цим стримується процес розвитку самостійності професійного мислення молодих музикантів.

Г. Г. Нейгауз з цього приводу писав: «Досягти успіху в роботі над «художнім образом» можна лише безперервно розвиваючи учня *музикально, інтелектуально, артистично*, отже, і піаністично, інакше втілення не буде!...»; і далі, – щодо вивчення фортепіанного твору в деталях нотного запису: «розкладаючи твір на його складові частини – гармонічну структуру, поліфонічну; <...> мелодичну лінію, «другорядне» – наприклад акомпанемент...» [19, с. 32].

Сучасна наукова галузь виконавського музикознавства суттєво доповнює понятійну термінологію, в якій оптимально сконцентровано засоби і прийоми суто виконавського – риторичного, артикуляційного, художньо-образного, інтерпретаційного інтонованого мовлення.

Тому вважаємо за доцільне повернути увагу педагогів усіх ланок навчання до вже апробованої технологічної термінології, що застосовується викладачами Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, зокрема, у фахових класах кафедри народних інструментів.

Результатом надзвичайної активізації науково-дослідної діяльності в усіх основних сферах і різновидах Українського музичного виконавства за останні десятиріччя стало розширення фахового понятійно-термінологічного апарату і в цілому вже

презентує дану галузь музичної теорії як «Виконавське музикознавство».

Але, через відсутність відповідної інформації, безумовна мистецька цінність наукових здобутків цього напрямку ще належно не визнана музичною педагогікою; переважна більшість дослідницьких висновків і рекомендацій, потрапляючи на стелажі бібліотек, відокремлені один від одного, не включаються у навчальний процес всебічної педагогічної практики, у процес формування методичного і методологічного мислення в практиці виконавського мистецтва як в окремих його різновидах, так і в цілому – як прогресивний напрямок, спрямований на інтелектуалізацію музичного виконавства. Впровадженню в практику цих знань присвячено посібник «Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник» [17].

Відомо, що кожне теоретично обґрунтоване наукове поняття або термін несе згусток інформації, в якій узагальнено певний досвід виконавської, педагогічної, методичної практики.

Саме тому опанування виконавським мистецтвом на ґрунті засвоєння наукової понятійно-термінологічної системи покликане активізувати професійний інтелект виконавця і створювати глибинну науково-теоретичну методологічну базу як окремого виконавця, так і навчальної системи в галузі музичного мистецтва в цілому. Такий метод прискорює формування самос-

тійності професійного мислення молодого музиканта-виконавця.

Теоретичні основи цілісної теорії формування виконавської майстерності у своїй галузі були розроблені автором цієї статті в докторській дисертації на основі осмислення всезагального досвіду музично-виконавської педагогіки в різних її галузях та особистого досвіду у конкретній галузі – баянно-акордеонного мистецтва.

Відомо, що кожному музичному інструменту властиві специфічні ознаки звучності (ударність, фонічність, глибина, характерна тембровість, співучість, педальність, подовженість, залишковість тощо). Взаємозапозичення цих ознак і прийомів звуковидобування збагачує сферу виражальних засобів музичних інструментів. На цій основі поглиблюється змістовність технічних прийомів втілення музичного задуму; успішно формується виконавська майстерність музиканта; розширюється його технологічна апперцепція; покращується відповідність образного уявлення і слухо-моторного попередження реального втілення й інтерпретаторського самовираження виконавця у конкретному звучанні музичного інструмента.

Аналіз інтонаційно-виражальних можливостей баяна (акордеона) дає змогу зробити висновок, що за основними показниками музично-виражальних засобів – динамікою, тембром, тривалістю, характером атакування й закінчення – звук баяна об'єктивно задовольняє багатоаспектним

вимоги музично-художньої практики. Адже на баяні можливе вимовляння звука, схоже з типовим інтонаційно-смісловим вимовлянням на різних інструментах, наприклад: звук тривалий, силабічний (подібний до органного); динамічно гнучкий, посилюваний, послаблюваний, філірований (подібний скрипковому); чітко розчленований або тісно пов'язаний (як на дерев'яних духових інструментах). Але найхарактерніша ознака баяна, що найбільшою мірою відповідає критерію музичальності, визначаючи виражальну інтонаційність, яка наближує його до емоційної чутливості людського голосу, є співучість звучання. Поєднання цієї специфічної якості баяна з його надзвичайно широкою палітрою різноманітних можливостей у виконанні як гомофонного, так і поліфонічного багатоголосся у найрізноманітнішій фактурі, широкого діапазону, необмеженої віртуозної пасаажної техніки як в одноголоссі, так і в паралельному русі інтервалів, акордів, з унікальними звукотворчими ефектами при різноманітних прийомах тремоловання міхом, а також можливості широкого застосування темброво-шумових засобів тощо, дозволяє зробити висновок, що баян належить до найбільш „інтонаційних” музичних інструментів, яким доступне дуже широке коло стилів: від фольклорного мелосу – до зразків світової музичної класики різних епох, жанрів і форм, природно, – з урахуванням його специфіки. Тому цілком обґрунтованим вважаємо

створення цілісної теорії формування музично-виконавської майстерності, теорії, загальної для застосування у будь-якій сфері музичного виконавства, створеної з опорою саме на баянну специфіку. Прикладом цього є фортепіано Генріха Нейгауза, робота якого «Об искусстве фортепианной игры» стала дороговказом музичної педагогіки усіх спеціальностей [19].

Отже, пропонуємо до уваги шановного читача низку основних понять і термінів з теорії формування виконавської майстерності у вигляді стислого їх викладу: – «стабільні» та «мобільні» засоби музичного вираження; перші – композиторські (метроритм, лад, гармонія, мелодія, контрапункт, фактура, тембр), що визначають суть емоційно-художнього задуму, емоційно-образного змісту музичного твору; другі – виконавські (агогіка, темпоритм, динаміка, артикуляція, штрихи, темброва експресія), для інтерпретаторського втілення музичного твору при його виконанні. Характер застосування мобільних виконавських виражальних засобів у поєднанні з логікою стабільних (композиторських) засобів музичної виразності є показником рівня виконавської художньої майстерності й інтерпретаторської культури виконання в цілому, за умови, що «стабільні» засоби музичної виразності в свідомості виконавця йдуть попереду.

Виконавська майстерність включає також аспект інтерпретації, що проявляється

в характері ритмо-інтонування, але герменевтика потребує окремого розгляду.

*«Інтонаційність музичного інструмента»* як спосіб розширення виражальних можливостей та художньої техніки шляхом наближення його виразності до виразності людського голосу, а також взаємопроникнення суміжних сфер виконавського мистецтва (вокально-хорового, скрипкового, фортепіанного, органного, на народних, духових, ударних інструментах тощо), через запозичення прийомів звуковимовлення, уподібнення інструментальних специфік. Цьому сприяє фахова класифікація музичного інструментарію (ударні, духові, струнні, електронні) з метою творчого взаємопроникнення суміжних галузей музичного мистецтва, вирішення специфічних проблем своєї «інструментальної культурології» в музично-виконавській практиці (*різномірні інструменти – з різною органікою і з різними способами звуковидобування; відносно однорідні – з різною органікою, але з однаковим способом звуковидобування; однорідні – з однаковими звукоутворенням та звуковидобуванням*).

Характеризуючий змістовності виконавського втілення музичного твору імпонує засвоєння закону утворення штрихової системи, що полягає в оригінальному – характеризуючому прояві інструментальних виражальних засобів – динаміки, артикуляції, внутрішньої ритміки та тембру в штрихах. Зокрема: динаміка в штрихах, пов'язаних з атакуванням, виявляється

ся характером входження в звук: м'яким, твердим, різким; у роздільних штрихах – мірою повноти витриманих звуків, тобто їх масою (постійною або змінюваною); в зв'язних штрихах – напруженістю злиття тонів; у тремолованні – частотою дрібномасштабних тривалостей; у комбінованих штрихах рівень динамічної напруженості й співнапруженості створюється сумою названих засобів. Темброві відтінки в штрихах утворюються специфічним виявленням глибини, динаміки та артикуляції. На густоту тембру або його прозорість впливає міра динамічної напруженості в атакуванні, повноті або короткості звуків, у глибині їх злиття, в частоті ритморуху, пульсування малих одиниць. Артикуляція в штрихах виявляється характером розчленування цілого і об'єднання роздільного, співвідношення переривчастого і безперервного звучань, припинення звуків і цезур поміж ними; характером зв'язності звуків; глибиною легато. Отже, характеризуючий аспект артикуляції, динаміки, внутрішньої ритміки, інтонації і тембру лежать в основі диференціації штрихів не тільки за ознаками «зв'язно-роздільно» та «протяжно-коротко», що є, безумовно найголовнішою – лінійною рисою штрихів, а й за іншими – «вертикальними» ознаками, а саме: м'яко, активно, фонічно, в певній ритмо-інтонаційній подачі й тембрі тощо.

Узагальнено існуючі системи баянних штрихів з шести груп: атакувальні (деташе, маркато, сфорцандо); роздільні

(нон-легато, портаменто, стакато, тенуто), зв'язні (легатисимо, легато, леджієро), комбіновані (атакувальні на основі легато або різновиди портато на основі легато), штрихи міха (тремоло міха: зв'язно-роздільне при різно-спрямованих рухах міха, рикошет міха, мануально-міхове портато), специфічні звукові ефекти (динамічне вібрато, глісандо, «нетемпероване глісандо» тощо) [12, с. 24-26].

Сказане стимулює процес формування технологічного мислення молодого музиканта.

У теоретично обґрунтоване багатогранне поняття «виконавське мислення» включено комплекс таких визначень:

«Специфіка виконавського музичного мислення» у вузькому (оперування виконавською технологією і виражальними засобами в процесі виконання) і широкому (інтерпретаторське, емоційно-образне, артистичне, асоціативне) значеннях.

Процесуально-абресному мисленню і виконавському вимовлянню лінійної структури музичного твору сприяє опанування ритмодинамікою виконавського інтонування, що включає 12 понять:

1. Співнапруження (термін Б. Асаф'єва) вертикальної і горизонтальної динаміки.

Міра опорності метричних долей, вимовлювана на баяні художньо доцільним характером атакування звуків, потребує адекватної процесуальної напруги зв'язуючих елементів мелодичної структу-

ри, або їх фонічного контрасту по відношенню до проінтонованої динаміки опорного тону. В цілому це явище характеризується як *адекватність вертикальної і горизонтальної динаміки*.

2. *Неадекватність темпоритму і динаміки* в процесі виконавського відтворення мелодичної структури. Йдеться про *ефект відставання зростаючої гучнодинамічної напруги при крещендо і попередження її спаду при димінуендо*, – відносно послідовного розгортання лінійної структури.

3. *Пульс вісімки* як засіб гармонізації динамічної напруги різномасштабних тривалостей вертикалі шляхом організації їх темпо-ритмічного співвідношення.

Пульс вісімки являє собою технічний спосіб слухо-моторного контролю точності шістнадцяток, а відтак і точну виваженість динамічної напруги, що впливає з дрібною частотою їх биття, а також міру динамічної напруги масою – тобто тривалостей більшого масштабу: чверток, в яких міститься по дві вісімки та половинних з чотирма вісімками. Пульс вісімки також сприяє природності функціонування м'язової системи при набутті музично-ігрових навичок, відчуттю позиційності в контактуванні рук виконавця з клавіатурами, а відтак – стабільності безперервної гри.

Результатом дії пульсу вісімки як вертикальної дії на звучання баяна є ритмодинамічний ефект фонічності і густоти його

тембру, отже, – утворення специфічного *баянного туше*.

4. *Стабільність лінійної ритмодинаміки штриха* (внутрішньої ритміки артикуляційного засобу) – характеризуючий фактор мелодичного руху. Майстерно виконана лінія кожного з штрихів (деташе, маркато, сфорцандо, легато, портаменто, стакато) створює і відповідно визначений характер певним чином інтонованої мелодичної лінії: чи гротескного, чи співучого, чи мужнього і т. п. характеру, тобто точно визначену *ритмодинаміку мелодичної лінії, внутрішню ритміку характеризуючого інтонування мелодичної лінії, де повторюваність – це темпоритм, а міра звукової маси – це динаміка напруги звучання. Слухо-моторний контроль внутрішньої ритміки штриха опосередковано сприяє також формуванню ритмічної чутливості виконавця*.

5. *Ритмодинаміка фонічної глибини* акустичного відтворення багатоконпонентної фактури на баяні (рельєф крайніх ліній, – нижнього і верхнього голосів; звучання зв'язуючих, допоміжних інтонацій, гармонічного супроводу, тиша в паузах і цезурах, проміжна звучна тиша). Багатоплощинна фонічна ієрархія являє собою певним чином організовану *ритмодинаміку* озвучування багатосарової чи поліфонічної, чи гомофонної фактури, що потребує відповідно організованої ритмодинаміки усіх виконавських засобів інтонування: артикуляційного, штрихового,

гучно-динамічного, тембрового. У даному контексті виділено динаміку двох основних рівнів, що зустрічаються у виконанні мелодичної структури, а саме: міжмотивну *мінімальність* звучності, що забезпечує безперервність плинності музичної думки на стику мотивів, фраз і протилежну напругу – відносно *максимальної* звучності, притаманну завершенню передіктових мотивів на іктових опорах. Паралельну повторюваність цих протилежних динамічних рельєфів ми розглядаємо як основний стрижень ієрархії *цілісної ритмодинаміки* у інтонаційно виразному відтворюванні багатокомпонентної фактури на баяні (акордеоні).

6. *Ритмодинаміка акцентуації* включає низку аспектів останньої: «агогічний» (виділення звука шляхом його подовження), *динамічний, фактурний, гармонічний, тембровий, теситурний тощо*.

7. *Ритмодинаміка штрихового контрасту* – сприяє виокремленню голосів у багатокомпонентній і поліфонічній фактурі, покликана взаємно підкреслювати художню значущість мелодизму, з одного боку, та характеризуючу точковість стакатної лінії – з іншого боку, сприяючи, разом з тим, прозорості багатоголосної фактури на баяні.

8. *Ритмодинаміка кантиленного підтексту в стакатності* зберігає інтоновану лінійність при застосуванні коротких тривалостей.

9. *Ритмодинаміка часового масштабу в інтонуванні елементів музичної структури*. Чим коротша інтонація, тим жвавішим має бути процес динамічного процесуального філірування звучності. Ритмодинаміка часового масштабу – один з провідних засобів виконавського одухотворення написаного нотного тексту.

10. *Ритмодинаміка емоційно-сислової діалогічності*.

Мікроінтонування окремих тонів, інтонацій, фраз слід розглядати як вимовлення елементів цілісної структури форми музичного твору, а її діалогічність – як перший крок від мікро- до макро- інтонування у виконавському процесі.

11. Подальший розвиток драматургії музичного твору аж до діалогу крупних розділів (експозиція – розробка – реприза у сонатній формі; зіставлення епізодів варіаційної форми; частин циклічної форми) становить *виконавську ритмо-динаміку в макромасштабі*.

12. *Артикуляційно-штрихова ритмодинаміка*, якою реалізується смислова виражальна сутність, художня значущість голосів композиторського нотного тексту, що на баяні має особливе, специфічне значення.

Опанування представлених тут аспектів виконавської ритмодинаміки характеризує *стильність гри* як показник відповідного рівня фахової майстерності.

Усі ці задачі вирішуються виконавцем, покладаючись на *специфіку виконавського*

слухання в її триєдиному функціонуванні: *горизонтальному* (попередження, контроль, корекція, плюс слухо-моторний зв'язок); *фонічному* (головний рельєф крайніх голосів, звучання гармонічного супроводу, допоміжних голосів, тиша в паузах і цезурах, звучна тиша на стиках мотивів); *багато площинному* (корекція співвідношення компонентів фактури).

Одухотвореність музично-виконавського дійства забезпечується *динамікою* як провідним засобом розкриття інтонованої логіки мелодичної структури в її гучнісно-процесуальному значенні та створення напруги й співнапруги всіма іншими засобами музичної виразності.

Для формування так званої *психотехніки* виконавця розроблено поняття *виконавський тонус* як відображення перебігу емоційно-образного строю музичного твору в процесі його виконання, детермінований: *агогікою, мелодизуванням, тембром, динамікою, артикуляцією*. Розглядається в трьох рівнях емоційного сприйняття (*констатуючий, змістовний, артистичний*) та в паралелі двох аспектів: *психологічного* (загальне враження, інтелектуалізоване сприйняття, артистичне виявлення) і *реального звучання*: а) тембр, тонність, загальний характер; б) осмисленість, скоординованість виражальних засобів; в) рельєфність, контрастність, експресивність виконавського процесу.

Практичній реалізації асаф'ївської ідеї щодо процесуального інтонованого мов-

лення у виконавстві присвячено розробку методичної системи – «*Формули виконавського інтонування*» як засіб відтворення структурної логіки мелодичного змісту музичного твору і, на цій основі, – формування комплексної техніки; разом з тим, процес мікроструктурного інтонування розглядається як *ключ до контролю емоцій* у почуттєво обдарованих особистостей, або *виховання і розвиток емоцій* через усвідомлення й переживання логіки та динаміки процесу музичного розвитку музикантів, схильних до раціонального підходу у виконавстві.

Кінцевою метою творчого прагнення музиканта є *цілісне виконання музичного твору*, яким передбачається комплексне застосування усіх сторін виконавської майстерності.

Виконавець – *співавтор* композитора щодо музичного мовлення.

*Співтворчий характер виконавського процесу* – це *перевтілення виконавця в композитора шляхом «присвоєння» його послідовного логічно-образного мислення*, закладеного у написаному музичному творі.

Слід підкреслити, що *інтерпретаційний* процес в реалізуючому дійстві проявляється як «*самовираження*» виконавця.

*Технологічне мислення* музиканта ґрунтується на опануванні детально розробленої *концепції художньої техніки* у її цілісному комплексі двох складових: *психо-*



фізіологічному (рухальному) та виразальному (художньому, інтерпретаційному).

Загальна психофізіологічна характеристика слухово-моторних дій баяніста включає сім позицій:

– *орієнтація*, якій сприяють: осмислюваність розташування інтервалів і акордів на клавіатурах; опрацювання орієнтовно-дотикових зв'язків, аплікатурно-слухова скоординованість уявлення двох клавіатур баяна;

– *контактування з клавіатурою* (опанування прийомів натискування поштовху, удару);

– *технічна домінанта* – відчуття повної свободи та спокою музично-ігрових рухів, показником якої є мінімальна іррадіація і точність м'язових імпульсів, зовнішня непомітність і повна підпорядкованість техніки інтерпретаторським намірам виконавця;

– *“вагова гра”* як спосіб організації музично-ігрових рухів шляхом економії їх амплітуди та фізичної напруги;

– *форми рухів рук*. Детально висвітлено комплекс прийомів, що забезпечують психомоторні передумови ритмічно точної, стабільної, виразної та різноманітної техніки баяніста: *стрибковий рух, вагова гра, перлинна техніка, техніка леджієро, мелодійна гра, пальцеве стакато, ритмоване глісандо, прийоми виконання арпеджіо, акордів, мелізмів, тремоловання і різновидів «рикошету» міха.*

– *специфіка роботи лівої руки баяніста* (керування динамікою, техніка зміни міха, атакування, робота пальців лівої руки);

– *координація* (проста координація частин руки: пальців, по відношенню до п'ястя, кисті, передпліччя тощо; *характеру рухів* – виконання поліритмії, різних штрихів на одній або двох клавіатурах; *психомоторна* координація – всього комплексу музично-ігрових рухів з емоціями виконавця);

– *художній аспект виконавської техніки* сконцентровано в 5-ти поняттях:

– *спрямовуючий рух* ритмоодиниць найменшого масштабу, що зустрічається у конкретному музичному творі, як показник і спосіб досягнення ритмічності та артикуляційної досконалості гри;

– *акцентуація* як один з найважливіших засобів втілення композиторського задуму та інтерпретаторських намірів виконавця; розглянута в комплексі прийомів: динамічних, агогічних, фактурних, гармонічних, інтонаційно-ритмічних. Підкреслено детерміновану співочою природою баянного звука необхідність опанування *агогічним способом акцентування* (подовженням, масою), переважно для виділення метричних долей тактів і *динамічним, характеризуючим способом* (ривком міха) – переважно на слабких долях тактів, в синкопах тощо;

– *штрихова техніка*. Детально висвітлено характер звучання штрихів на баяні

та техніку їх виконання. Розкрито поняття «інтерференція» (перенесення навичок), і на цій основі показано взаємовпливовість прийомів в опануванні штриховою технікою).

– динаміка виконання представлена як найзагальніша, провідна риса виражальних засобів, що існують у системі технології втілення музичного змісту. Універсальність динаміки визначена в трьох аспектах: у гучності звука; в різноманітних ладово-гармонічних, метро-ритмічних, агогічних, фактурних, артикуляційних і тембрових напругах і співнапругах; у схожості характеру протікання з людськими емоціями. Отже динаміці належить функція, мобілізуюча всі технічні засоби, включаючи психотехніку.

– розкриття змісту мелодії як головного фактора формування комплексності художньої виконавської техніки (логіка лінійної структури, приховане багатоголосся).

*Домашня робота над опануванням музичного твору повинна розглядатись як фактор самовиховання. Детально розроблено новаріантний підхід в опануванні різними аспектами технічної виконавської складності музичного твору (застосування методу цезур; гра партій окремими руками у повільному, підкреслено точному темпі; координація вертикальних сполучень разом на двох клавіатурах; гра на двох клавіатурах у повільному темпі; перенесення уваги з нот на клавіатуру; зменшення швидкості*

*ті гри з метою активізації уявлення послідовного руху; нарощування темпу; акцентуація метричних долей; кількаразове цілісне, емоційне виконання твору тощо. Йдеться про опанування музичним твором у різних аспектах: агогічному, артикуляційному, емоційному, мануальному, вертикальному, горизонтальному; розроблено «метод ланцюжка» в опануванні віртуозною пасажною технікою).*

*Естетично-художня цінність мистецтва виконавця визначається рівнем культури його почуттів, що, зароджуючись в ранньому дитинстві як риси характеру і національної належності особи, у зрілому віці перетворюються на здатність емоційно сприймати оточуючий світ, почуттєвого проникнення в образний світ музичних творів будь-яких епох, національних належностей, стилів, характерів і форм.*

*Єдність емоціонального і раціонального факторів у виконавстві, що розглядається в аспекті формування психотехнічного навичку шляхом введення власних емоцій виконавця в русло розгортання драматургії виконуваного музичного твору вдома і на естраді.*

*Передумови формування творчої самостійності музиканта розкрито в контексті єдності психологічного та професійного факторів (інтерес, мотивація, працелюбство, здібності, наявність творчості, слух тощо).*

*Рівень складності репертуару: розглянуто проблему дидактично поступового*

паралельного технічного і художнього ускладнення навчального репертуару та пропонується умовний його розподіл за інтелектуально-художньою змістовністю I, II, III умовних ступенів.

Методика визначення оцінки виконавського рівня, де, з огляду на колективний характер педагогічного оцінювання виконання програми, запропоновано брати до уваги якість виконання за параметрами: артистизм, інтерпретація, самостійність мислення, музикальність, зростання майстерності, складність програми, майстерність виконання, виставляючи умовні бали по кожному з параметрів, та середній бал, допускаючи при цьому можливість вирішального значення коефіцієнта за одним з них, враховуючи індивідуальність учня, рівень зростання його майстерності.

Аналіз сучасного музичного виконавства показує назрілу потребу в опануванні наведеної тут термінологічно-понятійної системи цілісної теорії формування виконавської майстерності як актуальної проблеми подальшого розвитку музичної педагогіки шляхом впровадження наукової теорії у процес формування виконавської майстерності музикантів різних спеціальностей.

Впровадження в практику наукової понятійно-термінологічної системи покликано сприяти підвищенню теоретичного, а відтак і практичного рівня у викладанні фахових методик та конкретизації форму-

вання виконавської майстерності на наукових засадах у спеціальних класах різних сфер виконавського мистецтва, в музичних навчальних закладах усіх рівнів акредитації.

## Література

1. Андриевский И. Исполнительские средства музыкальной выразительности как интонационная система в современной скрипичной музыке (на материале советской музыки) : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / И. Андриевский // – Киев : 1991. – С. 2-10.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев // Избр. труды – Т. 5. – М., 1971. – 379с.
3. Бай Ю. Теоретические основы совершенствования внутренней структуры музыкально-игровых движений баяниста : автореф. дис. ... канд. искусств. 17.00.03 / Ю. Бай. – Вильнюс : 1986. – С. 21-22.
4. Бондар Є. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 // Є. Бондар. – Одеса : 2005. – С. 12-13.
5. Буркацький З. Інструктивно-художній матеріал в системі формування майстерності кларнетиста : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / З. Буркацький. – Одеса : 2004. – С. 12-14.

6. Верба О. Варіантність у творчому процесі : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / О. Верба. – Харків : 2002. – С.18-19.
7. Веркіна Т. Актуалізація музичного твору у виконавському інтонуванні : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Т. Веркіна. – Одеса: 2008. – С.12-13.
8. Виноградова Т. Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків системі „лад-склад-фактура” : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Т. Виноградова. – Одеса : 1980. – С. 15-19.
9. Воєводін В. Педагогічні умови становлення творчого процесу : автореф. дис. ... канд. пед. наук // В. Воєводін. – С. 14-16.
10. Галяка Г. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Г. Галяка. – Харків : 2008. – С.12-13.
11. Давидов М. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник / М. Давидов. – Київ : 2010. – 399 с.
12. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності / М. Давидов. – Київ : 2004. – 287 с.
13. Дедусенко Ж. Виконавська школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Ж. Дедусенко. – С. 14-15.
14. Дейнега В. Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / В. Дейнега. – Одеса : 2006. – С.16-17.
15. Єргієв І. Український „модерн-баян” як феномен світового мистецтва : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / І. . – Одеса : 2006 – С.8, 13-15.
16. Заєць В. Авторська баянна науково-практична школа М. А. Давидова як феномен виконавської майстерності : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / В. Заєць. – Київ : 2009. – С.13-14.
17. Зеленіна Н. Підтекст музичного твору формування і функціонування : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Н. Зеленіна. – Київ : 2004. – С.13-14.
18. Йоркіна Є. Психолого-педагогічні умови формування індивідуального стилю виконавської діяльності музиканта-інструменталіста : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 // Є. Йоркіна. – Київ : 1996. – С.19-21.
19. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М. : 1987. – 299 с.

*В статтє указано на отставање музыкально-исполнительской педагогики от современно-го развития научно-теоретических достижений исполнительского музыкознания. Ставится задача внедрения научно обоснованных понятийно-терминологических систем в музы-*

кально-исполнительскую практику, – с целью активизации самостоятельности профессионального мышления и таким способом ускорения процесса формирования исполнительского, интерпретаторского мастерства талантливой молодежи. Приведены примеры понятий и терминов, характеризующих широкий круг аспектов (технологического, жанрового, стилистического, психологического, эстетического, художественного, теоретического) исполнительского мышления.

*Ключевые слова:* научная терминология, профессиональное мышление, исполнитель.

*The article points to lagging musical performing pedagogy from modern progress of science-based theoretical achievements of performing musical knowledge. The task of implementation of science-based conceptual terminological systems to musical performing practice is stated. It is made for the purpose of activation the independence of professional mind and thereby the acceleration of the formation process of the performing interpretational skill of the talented youth. The examples of conceptions and terms are made which characterize wide range of aspects (technological, genre, stylistic, psychological, aesthetic, artistic, theoretical) of performing mind.*

*Key words:* scientific terminology, professional thought, performer.