

Інтерпретація та імпровізація як прояви творчого виконавського мислення майбутніх вихователів

Лісовська Тетяна¹

Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського, Миколаїв, Україна

E-mail: ta.lisovska@gmail.com

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-5593-6821>

У статті автором висвітлюється естетичний аспект інтерпретації та імпровізації як компонентів музичної творчості; виявлено чинники ефективного впливу на формування творчої особистості студентів закладів вищої освіти. Інтерпретація означає опис, тлумачення, пояснення, переклад на більш зрозумілу мову. Обґрунтовано три основні типи інтерпретації: наукова, побутова та художня. Варіативність інтерпретації пояснюється неодмінною присутністю імпровізаційності у складі творчого мислення виконавця. Імпровізаційність розглядається як один із найважливіших складників музичного мислення, музичної форми і специфіки творчого виконавства. Творчі процеси у виконанні ґрунтуються на внутрішньотекстовій імпровізаційності, на можливості виконавця широко варіювати змістові зв'язки форми, створювати кожного разу ніби нову її цілісність. Розв'язання цієї проблеми потребує подальшого поглибленого вивчення багатьох її аспектів, зокрема проблеми підготовки майбутніх вихователів дошкільної освіти до музично-творчої педагогічної діяльності. Творчість у професійній педагогічній діяльності є необхідною умовою і гарантом досягнення найвищої результативності праці вихователя, найбільш повної реалізації її можливостей. Незважаючи на різноманітні дослідження в галузі професійної підготовки майбутніх педагогів є потреба у визначенні її нових перспективних шляхів, нової системи освіти, а також у забезпеченні умов найповнішого розкриття здібностей особистості та її професійних якостей. Встановлено, що використовуючи творчий потенціал мистецтва, зокрема музики, можна реально збагатити внутрішній світ особистості, сприяти реформуванню її духовних орієнтирів. Аналіз естетичного аспекту імпровізації та інтерпретації як компонентів музично-художньої творчості потребує уваги до досліджень у галузі естетики, історії та теорії музики, психології творчості, а також музичного виховання дітей дошкільного віку.

Ключові слова: виконавська діяльність, творчі процеси, мистецтво, музична герменевтика, майбутній фахівець.

Вступ. В сучасних умовах в Україні гостро постають проблеми гуманізації суспільства, відродження національної духовності, становлення гармонійної особистості. У розв'язанні цих проблем вагому роль відіграє рівень естетичної культури людини, її залученість до мистецького життя – потужного чинника формування чуттєвого світу особистості. Важливого значення набуває підготовка спеціаліста закладу вищої освіти, який повинен володіти мистецтвом навчання і виховання, бути і музикантом, і мистецтвознавцем, і лектором, і вчителем, і вихователем, а також творчою, морально здоровою, освіченою людиною, яка вміє критично мислити, бачити альтернативні способи свого вдосконалення. Специфіка педагогічної діяльності вихователя вимагає володіння багатьма професійними знаннями, уміннями та навичками. Одним із ключових умінь є здатність до інтерпретації та імпровізації.

Поняття «інтерпретація» використовується в різних наукових сферах, зокрема, в математиці, в логіці, в природознавчих науках, і в кожній з них має специфічні смислові відтінки. В широкому розумінні «інтерпретація» означає тлумачення, переклад, розкриття смислу, ступінь розуміння судження, яке вже існує, пояснення смислу якогось висловлювання, тексту, вчення, і припускає посередництво інтерпретатора між текстом (в широкому смислі – певним явищем культури) і тим, хто цей текст сприймає (Жукова, 2003: 1). В таких видах мистецтва, як музика, театр, кінематографія, телебачення необхідний виконавець (Жукова, 2003: 1). Інтерпретація в естетико-філософському розумінні – це загальна закономірність, властива мистецтву, адже за своєю суттю будь-яке сприймання художнього твору є його інтерпретацією, передбачає активну переробку отриманих

¹ кандидат педагогічних наук, доцент кафедри дошкільної освіти Миколаївського національного університету ім. В. О. Сухомлинського

вражень і як результат – створення естетичного продукту (Є. Гуренко, Б. Кузнєцов, Ю. Перов, С. Хвошнянка та ін.). Досліджуючи інтерпретацію у виконавських мистецтвах, Н. Корихалова висуває поняття «інтерпретація» у вузькому («виконавська») і широкому («сприймання») розумінні; результатом першої вважається виконавське трактування, що реалізується в окремих актах виконання, а результатом другої – формування естетичного предмета.

Проблема інтерпретації в різних сферах життєдіяльності людини турбувала дослідників із давніх часів і активно розробляється в наш час. Ще в Стародавній Греції існувала теорія з мистецтва тлумачення поетичних текстів (*hermencutic* – тлумачення, трактовка). Проблема інтерпретації й, зокрема, інтерпретації творів мистецтва цікавить багатьох сучасних дослідників різних наукових сфер – філософії, естетики, мистецтвознавства, педагогіки тощо (Є. Бодіна, Є. Гуренко, Г. Драговець, М. Каган, Г. Коган, Н. Корихалова, Ю. Кочнев, С. Кримський, І. Кузнєцова, В. Москаленко, Г. Тараєва, Ю. Чекан, Є. Чередніченко (Крицький, 2009: 7).

Мета і завдання дослідження. Метою статті є аналіз різних підходів до визначення ролі і місця інтерпретації та імпровізації у структурі творчого мислення виконавця. Інтерпретація – герменевтичний прийом, який застосовується в театральній практиці з метою привнесення нових смислів у драматичний або сценічний дискурс. Вона є формою режисерської рефлексії щодо драматичного тексту. При цьому зміст п'єси слугує засобом створення іншого художнього феномена, тому інтерпретація п'єси або прози в театрі називають сценічною версією. Так, після революції із пропагандистськи-агітаційними цілями наука класичних творів зазнала інтерпретації, що деформує зміст. Зокрема, Гоголівський «Ревізор» був перероблений пролетарським драматургом Д. Смолінін у революційний сюжет за назвою «Товариш Хлестаков». Для другої половини ХХ століття характерною є поява безлічі «парафраз», «переробок», «п'єс за мотивами», «варіацій на тему», як, наприклад, «Розенкранц і Гільденстери мертві», «П'ятнадцяти хвилиний Гамлет» Т. Стоппарда, «Купець» А. Уєскера, «Макбет» Е. Йонеска, «Гамлет-машина» та «Макбет» Х. Мюллера, різноманітні у більшій чи меншій мірі осучаснені переробки античних драматургів.

Інтерпретація – фундаментальна ідея режисерського театру, за допомогою якої акцентуються смисли у спектаклі, а також підсумок підготовчого періоду в постановочному процесі. Її мета й засоби реалізації режисерського задуму пояснюються під час «застільного періоду» роботи над спектаклем. Спектакль, зазвичай, являє собою ланцюг інтерпретацій, оскільки право на нові авторські трактування нерідко надається акторам, а у спектаклях «відкритого» театру в цю герменевтичну операцію включається й глядацька аудиторія. У цих випадках інтерпретація втрачає винятковість і набуває множинного характеру (Баканурський, 2009: 111).

У наш час термін «інтерпретація» теж є надзвичайно широко вживаним. Залежно від використання склалися й певні традиції його тлумачення. У науковому та професійному обігах це поняття більш конкретизоване й має певні особливості визначення. Переважно виділяються три основні типи інтерпретації: наукова, художня та побутова (Крицький, 2009: 7). Сучасна логіка та методологія науки поняття «інтерпретація» трактує як становлення системи (чи систем) об'єктів, які складають предметну галузь значень базових термінів досліджуваної теорії й відповідають вимогам істинності її положень.

Звичайна інтерпретація широко використовується в пізнавальній діяльності, в різних видах мистецтв і сферах художньої й педагогічної діяльності. Вона може здійснюватися засобами різних мов, у тому числі й мовою мистецтва через художній опис, пояснення, трактування. Завдяки їй інтерпретуються різні предмети і явища довоколишньої дійсності. Звичайна та наукова інтерпретації розмежовуються спрямованістю дій інтерпретатора. Звичайній інтерпретації у сфері життєвого досвіду властиві абстрагування об'єкта пізнання та зіставлення його з теорією. Наукова інтерпретація здійснюється у сфері наукового знання. У такому випадку пізнання об'єкта відбувається через теоретичне осмислення.

Автор Є. Гуренко відносить до наукової інтерпретації особливі логічні операції, що пов'язані із трактовкою формальної теорії через виявлення змісту, об'єктивного смислу абстрактних виразів (Гуренко, 1982: 59).

У музикознавстві такою науковою інтерпретацією, на погляд В. Москаленка, є аналіз музичного твору. Він дає змогу розглядати особливості форми твору, індивідуально-творчу манеру письма композитора з позиції наукового осмислення культури в цілому, конкретної епохи, художнього напрямку в мистецтві, а також стилістичні особливості виконавської манери інтерпретатора, конкретизувати об'єктивну суть абстрактних висловів, зроблених унаслідок цих логічних операцій і таким чином розкрити зміст конкретного твору (Москаленко, 1985).

Побутова інтерпретація базується на абстрагуванні, яке у цьому випадку є засобом пізнання, і пошук тут має напрям від об'єкта до теорії. Така інтерпретація може бути здійснена як мовою науки

(наукове пояснення), мовою мистецтва (художній опис), так і повсякденною мовою. Застосовується побутова інтерпретація у всіх формах пізнавальної діяльності, в рамках життєвого практичного досвіду.

Поняття «художня інтерпретація» увійшло в наукову термінологію в середині XIX століття і використовувалося в художній критиці і мистецтвознавстві поряд із терміном «виконавство».

Перше історичне усвідомлення виконавства відбулось раніше, ще у XVII-XVIII століттях, коли на перший план виходить виконавець, а виконавство вже розуміють як різновид художньої діяльності. Тоді замість традиційного погляду, який панував ще з часів середньовіччя, найвидатнішим представником якого був філософ Аніцій Манлій Северин Боецій (близько 480–524 рр.), котрий у своїх трактатах доводив пріоритет теорії (композиторства) над практикою (виконавством), приходять нове осмислення виконавства: пильна увага звертається на виконавський процес та особистість виконавця (Шестаков, 1971).

На той час поява виконавця як особистості, яка відтворює твір, ще не свідчила про надання йому можливості суб'єктивного прочитання авторського тексту. Роль виконавця зводилася до виконання певних вимог, що становили суть поняття «виконавський стиль». Дотримання їх уважалось обов'язковим для кожного виконавця. Він повинен був «точно відтворювати текст; суворо дотримуватися ритму; усвідомлювати ідею твору (те, чого ми не розуміємо, не може впливати на серця слухачів); використовувати різноманітні нюанси, адже кожна музична думка має свій колорит». Напрочуд точно було окреслено інтерпретаційні завдання, на які і в наш час виконавець звертає свою увагу, розкриваючи об'єктивний зміст музичного твору (Шестаков, 1971: 283–296)

Виконавство пов'язане з ідеєю змагання, витоки якого сягають часів Античності. Плутарх, наприклад, повідомляє, що для задоволення свого честолюбства Перікл вперше домігся народної постанови про музичне змагання на Панафінеях. Коли його ж обрали суддею, він сам встановив правила, якими учасники змагання повинні були керуватися під час гри на флейті, на кіфарі, і під час співу. Напряма в музично-поетичному мистецтві Давньої Греції, що висунув власні ліричні теми і образи, пов'язаний з іменем іонійця Архілоха (VII століття до н.е.), а також Алкея і Сафо. Можна вважати, що з посиленням ліричного начала, зросла і роль мелодики у їх творах. Саме слово «лірика» має походження від ліри – музичного інструмента, грою на якому поети супроводжували спів своїх віршів. Лірична поезія VI ст. до н.е. має кілька жанрових різновидів: елегія, гімн, весільні пісні. Ці жанри були музично-поетичними: поет і музикант все ще поєднувалися в одній особі. На жаль, збереглися лише поетичні тексти, а записи мелодій відсутні. Не виключено, що поети не записували свої мелодії. Відомо, що поезія того часу не обмежувалася любовною лірикою, а серед поетичних жанрів відомі сколії (застольні пісні), партенії (культові пісні) і епінікії (пісні на честь переможців у змаганнях) (Жукова, 2003).

Проблема виконавської інтерпретації в останні десятиріччя викликає особливий інтерес багатьох учених. Цьому сприяли сучасні дослідження з психології музичного сприймання (Є. Назайкінський), музично-теоретичні дослідження розуміння музичного твору у світлі інтонаційної теорії Б. Астаф'єва (В. Бобровський, В. Медушевський, Є. Назайкінський, Є. Руч'євська), врешті, фундаментальні дослідження безпосередньо в теорії музично-виконавської інтерпретації (Є. Гуренко, Н. Корихалова, В. Москаленко та ін.).

Проблема інтерпретації музики є однією з провідних у сучасних музикознавчих та музично-педагогічних дослідженнях. Серед найбільш значущих відзначили роботи Г. Орлова (1972), О. Алексєєва (1980), В. Холопової (2002), А. Кандинського-Рибнікова (1991), А. Меркулова (1991) та ін.

Так, Г. Орлов («Час і простір музики, 1972) трактує особу виконавця як «співавтора, коментатора, дослідника або критика». Знання, навички та інтуїція – чинники, що беруть участь у кожній конкретній реалізації композиторського задуму, деколи коригуючи чи «заперечуючи» його.

М. Рубінштейн вимагав від своїх учнів «вдумування» у нотний текст: «Не змінювати в тексті «від себе», але і не виконувати його сліпо, а глибоко проникати в нотний запис співтворчою думкою, майже рівною за винахідливістю композиторові». Робота з текстами, підвищена вимогливість до розбору тексту були пов'язані з намаганнями педагога до детального художньо-естетичного аналізу, що відкривав «нові горизонти художнього розуміння». Рубінштейнівський шлях роботи (від інтелекту до емоції) виявляється в тісному зв'язку ретельного аналізу з пошуками варіантів інтерпретації. Відмінними є педагогічні принципи Антона Рубінштейна. Дослідники зауважують, що в його педагогічній роботі – як в індивідуально-практичних заняттях, так і в курсі лекцій з історії фортепіанної літератури, – «прослідковується переконання в тому, що музичне навчання повинно базуватися на емоційно-слуховому сприйнятті музики....Першоджерелом знань тих, хто навчається, повинно бути безпосереднє звучання самої музики, а не теоретичні роздумування про неї» (Л. Масол). Останнє не

треба розуміти занадто спрощено, адже це є шлях до досягнення змісту музики, який має інакшу «відправну точку» – освітлений емоційно-виразним ставленням до неї. Такий шлях був продикуваний «гіпноізуючим», «демонічним» піанізмом артиста, що хвилював, зворушував і захоплював сучасників.

Значні педагогічні знахідки Антона Рубінштейна, для прикладу, метод наочного порівняння і зіставлення різновартісного за своїми художніми цінностями музичного матеріалу, метод дискусійних запитань («проблемно-концептуальний» виклад за сучасною термінологією), прийоми стимулювання художньо-образного мислення, – виявилися актуальними для вищої музичної освіти минулого і сучасності.

Музикознавці відзначають про «стару» (Г. Кречмар, А. Шерінг) і «нову» музичну герменевтику (70-і роки XX століття). Термін «музична герменевтика» вперше введено у науковий обіг у 1902 році Г. Кречмаром.

Для першої – вважають характерними методи аналізу і словесної інтерпретації твору із суто музикознавчих позицій, особливістю другої – завдання музичної адаптації сучасних філософських положень.

«Нова» герменевтика, збагачена сучасною філософською думкою, «рішуче відкидає спроби тлумачити зміст музики мовою погані поезії» (К. Дальхауз), її ключовою проблемою є поняття історичності музики як змінності уявлень про музику в слухацькій і дослідницькій свідомості. Поширення «нової» музичної герменевтики спричинене «поліфонізмом стилів» і науковим усвідомленням соціальної, історичної зумовленості оцінок та інтерпретації художніх явищ. Для прикладу майбутній фахівець дошкільної освіти поєднуватиме у подальшій професійній діяльності виконавську інтерпретацію (гра на музичному інструменті, спів) та вербальну, що повинна мати міцне музично-теоретичне підґрунтя і водночас давати можливість творчого самовиявлення. Такий педагог допоможе своїм вихованцям навчитись спілкуванню з музикою, розвинути естетично та духовно.

Спілкування студентів із мистецтвом виражається через ставлення до його видів, жанрів, художніх напрямів, виконавців, окремих авторів та окремих творів мистецтва. Ставлення в цьому аспекті носить диференційований характер і може бути пізнавальним, естетичним, емоційним залежно від спрямованості інтересів особистості щодо мистецтва, від характеру діяльності її тощо.

Використання різних видів мистецтв цікавило і цікавить багатьох дослідників у галузі мистецтвознавства, естетики та музичної педагогіки (Б. Асаф'єв, А. Зись, М. Киященко, Л. Лейзеров, В. Медушевський, В. Шацька, С. Шацький, О. Щолокова та ін.). У працях цих авторів закладено розуміння інтеграційних процесів, які відбуваються в мистецтві, а також комплексного мистецького навчання і виховання. Автори висловлюють думку про те, що в навчанні не можна обмежуватися рамками тільки однієї дисципліни, оскільки мислення студентів розвивається лише в процесі взаємодії і взаємозв'язку різних галузей знань.

Це твердження безпосередньо стосується професійної підготовки майбутніх фахівців дошкільної освіти, адже вона передбачає надбання теоретичних знань із різних видів мистецтв, формування різноманітних узагальнених умінь. Навчатись і навчати концентрації знань і вмінь такого виду – завдання складне. Воно вимагає як від педагога, так і від студента великого напруження і зусиль, оскільки передбачає знання мистецьких творів, трактування художніх образів у різних стилях і жанрах, розуміння специфічної мови різних видів мистецтв, умінь доповнити і збагатити музичний образ, скласти різні типи вербальних інтерпретацій, стимулювати діяльність студентів, створювати педагогічні взаємодії, установлювати діалогічне спілкування з аудиторією тощо.

Такі знання і вміння в кінцевому підсумку дають змогу студенту інтерпретувати художні твори, комплексно осмислити, поєднати твори різних видів мистецтв (музики, літератури і живопису), «насихуючи компоненти музичної мови словесною характеристикою літературного твору або емоційно-образним змістом твору живопису» і донести його до слухача (Ляшенко, 1988).

Варіативність інтерпретації пояснюється неодмінною присутністю імпровізаційності у складі творчого мислення виконавця.

Імпровізація – історично найбільш давній тип музикування, при якому процес створення музики відбувається під час виконання. На початку XIX століття імпровізація збереглась у вигляді виконавського мистецтва орнаментики, яке передбачалося при неповній нотній фіксації твору. Виникнення індивідуальних, внутрішньо завершених творів вимагало їх точного і повного запису, який зупиняв свавілля виконавця. З часом, замість імпровізації виникло мистецтво інтерпретації. У першій половині XIX століття виконавське мистецтво ще не відійшло від традицій минулого: виконавець демонстрував свою майстерність в галузі імпровізації, грав переважно власні твори. В середині XIX століття мистецтво імпровізації як такої поступово зникає, каденції і власне імпровізаційні моменти виконуються за нотами (Жукова, 2003). Можна стверджувати, що XIX століття

ознаменувало початок нового періоду в історії виконавського мистецтва і зокрема піаністичного. Зростає популярність концертів композиторів–віртуозів, виконавців–віртуозів, які вражали і захоплювали слухачів своїм мистецтвом. Загальним критерієм виконавської майстерності стає технічне володіння інструментом, голосом, здатністю вразити уявлення публіки виконанням, відповідно підібраним репертуаром з салонно-віртуозної літератури (Жукова, 2003).

Естетико-мистецтвознавчий аналіз виконавського мистецтва, систематизація історичної традиції його становлення і розвитку дозволяє визначити основні ознаки цього виду музичної діяльності, передусім вторинність, наявність посередника між творцем «продукту» художньою.

Виконання імпровізації в різних формах реалізації (сольної або ансамблевої, спонтанної або підготовленої, повної або часткової) потребує від виконавця володіння певними вміннями й навичками, свободою самовираження, особливого психологічного внутрішнього стану. Вміння музичної імпровізації формуються під час активної художньо-творчої діяльності та цілеспрямованого педагогічно керованого впливу.

Зазвичай, імпровізація є компонентом творчості, що також передбачає новизну, неочікуваність, які, у свою чергу породжують інтерес, що є найважливішим елементом у навчанні, який прагнуть викликати у своїх студентів майже всі педагоги від часів, коли навчання здійснювалось у формі передання досвіду, до сьогодення. Тепер дуже часто чуємо нарікання на сучасних дітей, а це означає, що вони змінилися, змінилися їхні інтереси, бажання, і це вимагає від педагога постійного пошуку нових шляхів реалізації освітнього процесу, педагог «на ходу» повинен уміти змінювати свої плани, вирішувати складні ситуації.

Необхідно надавати творчого характеру різним видам діяльності як способу посилення її потенціалу та ефективності й це особливо стосується педагогічної діяльності. Розвиток здібностей до творчості неможливий без глибокого знання окремих сторін і всього її механізму.

Потрібно зазначити, що спеціальні знання із музичного мистецтва, специфіки імпровізаційного музикування, створення імпровізації сприятимуть збагаченню та розширенню мистецького тезаурусу майбутнього фахівця дошкільної освіти. Культурно освічений і вихований вихователь – це вільномисляча, відкрита, толерантна особистість, здатна до усвідомленого морального вибору в світі різноманітних культурних цінностей, до духовно-морального самовдосконалення й творчого саморозвитку.

Думка про звернення до імпровізації як методу творчого навчання не нова. Ідеї його то виходили на перший план, то «завмирили» на десятиліття і навіть століття, заперечувалися під впливом зміни запитів часу, щоб виникнути знову в новому, сучасному вимірі сьогодення. Заняття імпровізацією в будь-якому вигляді позитивно позначаються не тільки на розвитку музичного мислення, а й мислення і розвитку особистості взагалі.

Імпровізаційний розум – це не просто творчий розум, а розум швидкий, реактивно-спонтанний, ситуативний. Імпровізація не може базуватися на повільному міркуванні, вона є завжди продуктом швидкого розуму.

Про музичну імпровізацію в європейській культурі нашого часу склалося майже містичне уявлення про здібності, котрими наділені виключно обрані таланти. Однак, на думку фольклористів, навіть гуління малюків є першим досвідом музичної імпровізації: «Музична імпровізація – природна потреба, не тільки музиканта, а й будь-якої людини відтворювати музичні звуки. Її можна спостерігати у маленьких дітей, оскільки для імпровізації не потрібні ні музичні здібності, ні знання музики» (Тютюнникова, 2003: 141). Навіть зовсім маленькі діти здатні імпровізувати свою музику (Тютюнникова, 2003: 141). Народжена їхньою фантазією, вона проста і чудова, як сама країна дитинства. Тут зі звичайного металофону народжується мерехтливий вогник світляка, прості дзвіночки «розмовляють» один з одним про дружбу, а коробочки з крупою розкажуть, як восени сумно шарудять під ногами листочки. І немає нічого більш захоплюючого, ніж спостерігати за вільно танцюючими дітьми, вслуховуватися в дитячі імпровізації, вгадуючи в них сором'язливу індивідуальність дитини.

У теперішній час зміни економічного та соціального життя сучасного суспільства торкнулися інноваційної діяльності у сфері дошкільної освіти. Її зміст має бути зорієнтований на організацію видів діяльності, що стимулюють розвиток мислення, уяви, фантазії і реалізацію творчої діяльності дітей (образотворчої, конструктивної, музичної тощо).

На жаль, у практиці дошкільної музичної освіти розвитку здібностей до імпровізації приділяється дуже мало уваги. Це пов'язано з обмеженим числом теоретико-методичних і технологічних розробок, готових до застосування в закладах дошкільної освіти.

Занурення дітей у світ музики доцільно сполучати з активною виконавською діяльністю, яка завжди містить елемент нового. Адже кожний звуковий образ і навіть окремий звук є унікальним,

неповторним – тобто істинно творчим продуктом. Щоб розвинути в дітей творчий потенціал, здатність «відхилитися» від простого репродукування в бік оригінального творення та слідувати власному відчуттю гармонії, вихователю знадобляться певні знання та вміння, а саме: імпровізувати послівки голосом, грати на музичних інструментах, знаходити варіанти виразних рухів, відповідних характеру музики, проводити інтерпретаційно-виконавські музичні ігри, а також підтримувати інтерес дітей до музичної діяльності, створювати проблемні ситуації, які активізують їхню самостійність і творчі прояви.

Реальна участь вихователя у музичному розвитку дітей визначається рівнем його музичної культури, музичними здібностями. Якщо вихователь має слух, гарний голос, красиво рухається, вміє грати на дитячих інструментах або просто цікавиться музикою і любить її, знає методику музичного виховання дітей, він зможе здійснювати музично-педагогічну діяльність якісно і кваліфіковано.

Імпровізація, яка за своєю суттю є грою, заснована на варіюванні, перетворенні, найбільше відповідає дитячій моделі пізнання світу. Імпровізаційне навчання має не тільки суто музичний сенс, його значення набагато ширше і порушує сферу формування внутрішніх якостей особистості.

Майже щотижня в пресі з'являються публікації про нові відкриття, пов'язані із впливом музики на інтелект, мислення, пізнавальні здібності і функції мозку. Дослідження в галузі музики та її вплив стали такою ж серйозною проблемою науки, як і будь-яка. Педагоги потребують нової інформації про роль музики в розвитку дітей, готові і відкриті до більш широкого погляду на роль музики в житті.

Висновки. Специфіка музично-педагогічного складника професійної діяльності вихователя закладу дошкільної освіти вимагає від нього вміння й майстерності використовувати виховний, креативний потенціал музичного мистецтва як вагомого засобу формування особистості дитини, розвивати імпровізаційність дітей. Розв'язання цієї складної проблеми актуалізує пошук інноваційних технологій професійної підготовки вихователів до педагогічної діяльності. Наукові дослідження музики та її вплив на особистість існують сьогодні у світі як взаємопов'язані дослідження психології, біології, медицини, освіти, музичної терапії з використанням новітніх комп'ютерних технологій. Це міждисциплінарне вивчення музики, яке може дати прекрасні результати. Педагогічна теорія і практика підтверджують, що у професійній підготовці майбутніх вихователів дошкільної освіти ще недостатньо враховується необхідність розвитку їхніх музично-творчих здібностей, підготовки до музичної педагогічної діяльності, оволодіння ними основами художньої творчості.

Подальшого наукового висвітлення потребує питання формування музично-імпровізаційних умінь, зокрема в умовах педагогічної практики, а також проблема формування інтерпретаційних умінь в умовах самостійної фахової діяльності.

Література

Баканурський А. Г., Корнієнко В. В. Театральньо-драматичний словник ХХ століття. Київ: Знання України, 2009. 319с.

Гуренко Є. Г. Проблеми художественной інтерпретації: (філософський аналіз). Новосибірск: Наука, 1982. 256 с.

Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект: дис... канд. філос. наук: 09.00.08. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2003. 191 с.

Ляшенко О. Д. Художньо-педагогічна інтерпретація музичних творів. Мистецтво та освіта. Київ, 1988. С. 54–58.

Крицький В. М. Музично-виконавська інтерпретація: педагогічні проблеми музично-виконавської підготовки: монографія. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2009. 158 с.

Москаленко В. Г. Понятіе «музыкальное произведение» в аспекте методики анализа. Исторические аспекты теоретических проблем в музыкознании. Киев: КГК им. П. И. Чайковского, 1985. С. 50–64.

Тютюнникова Т. Э. Видеть музыку и танцевать стихи...Творческое музицирование, импровизация и законы бытия. Москва: Едиториал УРСС, 2003. 264 с.

Шестаков В. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. Москва: Музыка, 1971. 688 с.

Interpretation and improvisation as a manifestation of creative performing thinking of future educators

Lisovska Tetyana²

Mykolaiv V. O. Sukhomlynsky National University

² Associate Professor of the Preschool Education Department at the Mykolaiv V. O. Sukhomlynsky National University

The author highlights the aesthetic aspect of interpretation and improvisation as components of musical creativity; the factors of effective influence on the formation of students' creative personality of higher education institutions have been revealed. Interpretation means description, specification, explanation, translation into a clearer language. Three basic types of interpretation such as scientific, every day and artistic have been substantiated in the article. The variability of interpretation is explained by the indispensable presence of improvisation in performer's creative thinking. Improvisation is considered as one of the most important components of musical thinking, musical form and specificity of creative performance. Creative processes of performing are based on intrinsic improvisationalism, a performer's ability to vary widely the content links of the form, to create each time seemingly new integrity. Solving this problem requires a further in-depth study of a great many of its aspects, including the problem of training future preschool educators in music-creative pedagogical activity. Creativity in professional pedagogical activity is a prerequisite and guarantor of achieving the highest efficiency of the teacher's work, the most complete realization of its opportunities. Despite various studies in the field of future teacher professional training, there is a need to identify its new promising paths, a new education system, as well as to provide conditions for the fullest disclosure of personality's abilities alongside with his / her professional qualities. It has been established that by using the creative potential of art, in particular music, it is possible to really enrich the inner world of the individual and assist in reforming his / her spiritual orientations. The analysis of the aesthetic aspect of improvisation and interpretation as components of musical and artistic creativity requires attention to research in the field of aesthetics, history and theory of music, psychology of creativity, as well as musical education of preschool children.

Keywords: performing activity, creative processes, art, musical hermeneutics, future specialist.

References

- Bakanurskyi, A.H. (2009). Teatralno-dramatychnyi slovnyk KhKh stolittia [Theatrical-dramatic dictionary of the XX century]. K.: Znannia Ukrainy [Knowledge of Ukraine], 319p.
- Hurenko, Ye.H. (1982). Problemy khudozhestvennoi ynterpretatsyy: (phylosophskiy analiz) [Knowledge of Ukraine]. Novosybyrsk: Nauka, 256p.
- Zhukova, N.A. (2003). Interpretatsiia yak komponent muzychnoi tvorchosti: estetychnyi aspekt [Interpretation as a component of musical creativity: aesthetic aspect]: dys. kand. filos. nauk: spets. 09.00.08. K. 191p.
- Liashenko, O.D. (1988). Khudozhno-pedahohichna interpretatsiia muzychnykh tvoriv // Mystetstvo ta osvita [Artistic and pedagogical interpretation of musical works // Art and education.] K. PP. 54–58.
- Krytskyi, V.M. (2009). Muzychno-vykonavska interpretatsiia: pedahohichni problemy muzychno-vykonavskoi pidhotovky: Monophrifiia. [Musical and performance interpretation: pedagogical problems of music and performance training: Monograph]– Nizhyn: Vydavnytstvo NDU im. M. Hoholia. 158p.
- Moskalenko, V.H. (1985). Poniatye «muzykalnoe proyzvedenye» v aspekte metodyky analiza // Ystorycheskye aspekty teoretycheskykh problem v muzykoznanyy. [The concept of "musical work" in the aspect of the methodology of analysis // Historical aspects of theoretical problems in musicology] K.: KHK ym. P. Y. Chaikovskoho, PP. 50–64.
- Tiutiunykova, T.E. (2003). Vydet muzyky y tantsevat stykhy...Tvorcheskoe muzytsyrovanye, ymprovzatsyia y zakony bytyia. [see music and dance poems ... Creative music, improvisation and the laws of being] M.: Edytoryal URSS. 264p.
- Shestakov, V. (1971). Muzykalnaia estetyka Zapadnoi Evropy XVII–XVIII vekov [Musical aesthetics of Western Europe of the eighteenth and eighteenth centuries] M.: Muzyka. 688p.

Accepted: September 16, 2019

