

Липтєва А. Жанрові і стилеві особливості Concerto grosso для скрипки і струнних Юлії Гомельської. Твір відомого одеського композитора Ю. Гомельської є одним з небагатьох зразків цього жанру в українській музиці і гідно представляє Concerto grosso в світовій музиці. Написаний сучасною музичною мовою і будучи новаторським по своїй суті, Concerto grosso пориває з традиціями, властивим даному жанру та має приховану програмність, що виявляється у результаті аналізу та вдумливого прослуховування.

Ключові слова: Юлія Гомельська, Concerto grosso, скрипка, оркестр.

Lapteva A. Genre and style peculiarities of Concerto grosso for violin and string by Iuliia Gomelskaya. The work of a known Odessa composer Iuliia Gomelskaya is one of few examples of this genre in the Ukrainian music and honorably represents Concerto grosso in the world music. The used modern musical language and being novel in its quintessence, Concerto grosso does not break away from tradition peculiar for this genre and possess a latent program revealed in the course of analysis and thoughtful listening.

Keywords: Iuliia Gomelskaya, Concerto grosso, violin, orchestra.

Стаття надійшла до редакції 20.04.2016



УДК 78.01+78.071.2

О. Єрґієва

ЕМОЦІЙНИЙ ІНТЕЛЕКТ МУЗИКАНТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА І ТРАНЗИТИВНІСТЬ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ЕМОЦІЙ В КОНЦЕРТНО-КОМУНІКАТИВНІЙ СИТУАЦІЇ

У статті розроблено проблему впливу емоційного інтелекту на транзитивність художньо-естетичного смислу музичного твору в процесі його виконання в сучасній жанрово-стилістичній концертно-комунікативній ситуації. Вказані методи розвитку емоційного інтелекту музиканта як важливої складової артистичної техніки виконавця. Виявлено три шаблі розвитку емоційного інтелекту, які сприяють успішній творчій реалізації музиканта в соціумі.

Ключові слова: асоціювання, візуалізація, відпускання емоцій, депрограмування, емоційний інтелект, емоційне мислення, емоційна обдарованість, емоційний словник, перепрограмування.

Як відомо широкому колу композиторів, виконавців, мистецтвознавців, кінець ХХ — початок ХХІ століття були позначені бурхливим розвитком виконавського музикознавства, відміченим рефлек-

сією, заглибленням в таємничі глибини народження художнього образу на сцені, у вміння виконавця в присутності публіки повністю занурюватися в «паралельні світи» виконуваних музичних творів — інакше кажучи, наблизитись до розуміння механізмів емоційного мислення (*ЕМ*), без участі якого його гра перетворюється на ремісницьку дію.

ЕМ як здатність людини мислити емоціями, а музиканта-виконавця — естетичними емоціями, стимулює музичну думку зрозуміти їх витoki та наслідки, оскільки музика, зокрема академічної традиції, це є мова. В. Медушевський розглядає музичну мову як «систему, здатну відбивати в собі різноманіття емоційних станів» [3, с. 189], виходить з того, що зрозуміти, «прочитати» музичні образи можливо тільки завдяки «коду — інтуїтивному знанню слухачем *логіки* своїх *емоцій*» (курсив наш. — О. Є.) [3, с. 189].

Цю думку підтверджує В. Москаленко, зауважуючи, що «адекватне природі музичного твору сприйняття відбувається лише за умови занурення у світ емоцій» [4, с. 6].

В словнику С. Ожегова знаходимо таке тлумачення понять «емоція» та «інтелект»: «Емоція — душевне переживання, почуття» [6, с. 892]; «інтелект — розумова здібність, розумове начало у людини, зумовлююче його діяльність» [6, с. 245].

Ідея єдності емоцій та інтелекту не є новою. Ми знаходимо її в працях Л. Виготського, С. Рубінштейна та О. Леонтьєва. Теорія емоцій Є. Ільїна, двокомпонентна теорія емоційного інтелекту Д. Люсіна та численні теоретичні розвідки зарубіжних психологів та музикознавців в цьому напрямку призвели до визначення поняття «*емоційного інтелекту*» (*ЕІ*), який вивчається науковцями протягом останніх двадцяти років, таким чином, це відносно нова та молода галузь знань.

Вперше термін «емоційний інтелект» (здібність опрацьовувати інформацію, яку містять емоції: виявляти їх сутність, взаємодію, ін.) застосували в 1990 році американські психологи Дж. Мейер та П. Селовей, які разом з Д. Карузо розробили теорію емоційно-інтелектуальних здібностей. Подальше опрацювання цієї проблеми є в роботах зарубіжних вчених: некогнітивна теорія емоційного інтелекту Р. Барона, роботи К. Кеннона, Л. Морріса, Е. Оріолі, теорія емоційної компетентності Д. Гоулмена та інші.

Д. Гоулмен в своїй книзі «Емоційний інтелект» запропонував замість *IQ* (коефіцієнта розвитку саме інтелекту,) застосовувати *EQ*

(коефіцієнт розвитку емоційного інтелекту). Якщо за рівень першого (*IQ*) відповідають гени, то другий (*EQ*) можливо розвивати впродовж усього життя.

В Канаді та Європі вже існують інститути, які ретельно вивчають проблеми *EI*, що підтверджує великий суспільний попит на розробку питань розуміння почуттів та емоцій заради досягнення успіхів в усіх сферах діяльності людини, її реалізації в соціумі, і в кінцевому підсумку — для оптимістичного буття людини, її гармонії з Всесвітом.

Спостереження показують, що музиканти з якостями лідера, диригенти, солісти-інструменталісти, концертмейстери оркестрів, артисти квартетів, інших камерних ансамблів зазвичай мають розвинутий *EQ*, та, навпаки, підлеглі працівники, наприклад, музиканти оркестрової ями, які не проявляють своєї ініціативи, креативного мислення, не шукають власних музичних інтерпретацій в процесі виконання музики, — мають низький *EQ*.

Саме розвиток емоційного інтелекту допомагає «навести лад» серед своїх думок, зазирнути в свою підсвідомість, гармонійно об'єднати роботу обох півкуль мозку (правої, яка відповідає за емоційність, та лівої, яка забезпечує логіку та раціональність мислення) і завдяки цьому наблизитись до мети свого життя (у музиканта — це можливість займатись концертною діяльністю, отримання естетичне задоволення від творчого музикування на сцені, затребуваність на «ринку мистецтва»).

Тестові дослідження показують вагому перевагу *EQ* (80 %) над *IQ* (20 %) для досягнення успішності людини (в тому числі і в музичній сфері діяльності).

Розвиток *EM* — це не тотальний контроль за емоціями, але постійна робота над їх усвідомленням, над переведенням їх з підсвідомості в свідомість, над чітким розумінням себе та своїх намірів, зняття «внутрішніх гальм» для максимально повної самореалізації.

EI зростає протягом всього життя разом з набуттям життєвого досвіду, тому дуже важливим є процес максимально широкого сприйняття всього навколишнього світу: природи, явищ культури, мистецтва, релігії, комунікації в родині, соціумі, іншого.

Музика у виконавця народжується не тільки завдяки правильній постановці рук, а й завдяки «постановці душі», особистості музиканта. Видатний піаніст ХХ-го століття Г. Нейгауз вважав своїм творчим кредо тезу: «Недостатньо геніальної музичної обдарованості, недо-

статньо піаністичних даних, недостатньо! Потрібна величезна внутрішня культура, вічна заглибленість розуму та серця у невмирущу спадщину, котра була створена людством за три-чотири тисячоліття культурного існування» [5, с. 240].

Саме з цією метою розробляються програми розвитку *EI*, що особливо корисно для дітей, які займаються грою на музичному інструменті та повсякчасно зустрічаються з проблемою транзитивності художньо-естетичних емоцій в процесі концертних виступів. Образно кажучи, мислення повинно бути «двопалатним», забезпечувати міцний зв'язок між двома півкулями мозку людини.

Важливою рисою *EI* є здатність музиканта до рефлексії та децентрації, емпатії (вміння стати на позицію іншої людини, розуміти її потреби та почуття), що дає змогу значно розширити коло художніх образів («інтонацій-образів» за Б. Асаф'євим), зазвичай позначених в музичних творах авторськими ремарками і вимагаючих від виконавця переживати та втілювати їх, як інтонаційно, так і за допомогою артистизму.

Артистична гра музики як наслідок особистісних переживань у вигляді театралізації, розігрування їх в «особах» (своєрідних «масках») поєднується з персоніфікованими музично-художніми звуковими образами.

В наш час, позначений бурхливим розвитком технічних засобів комунікації, глобалізацією культури, віртуалізацією життя (що навіть дає підстави говорити про появу нового типу мислення — *virtualized man*, для якого *internet-спілкування* в соцмережах стає важливішим за живе людське спілкування, а записи в *You-tube* цікавлять більше, ніж «живі» концерти), збільшується ризик мати перешкоди в розумінні та визначенні своїх емоцій, що може призвести як мінімум до не одухотвореної, «мертвої», нудної гри на сцені, а як максимум — навіть до психосоматичних захворювань (на кшталт *алекситимії*).

Саме тому треба розвивати емоційну обдарованість (*EO*) — метаздібність, яка визначає здатність музиканта в усій повноті використовувати всі свої навички та вміння, якими він володіє, навіть «ненавчений» інтелект (інтуїцію, «шосте почуття»).

Це вміння дуже корисне для музиканта вже на етапі першого знайомства з музичним твором, бо саме процес опанування чужого (композиторського) нотного тексту вимагає інтуїції та підключення творчої уяви, пробудження асоціативного потоку смислів. Помічни-

ки в цьому процесі — запитання до себе, до своєї підсвідомості: «Що може означати цей музичний епізод?», «Яке почуття, які його відтінки бажав втілити автор?», «На що схожа ця інтонація?», «З чим асоціюється ця мелодія?» і таке інше.

Коли виконавець привчається володіти технікою *ЕМ*, на сцені в умовах концертного виступу думки будуть зайняті конструктивними художньо-естетичними образами, і його не буде охоплювати естрадне хвилювання, паніка, які саме провокуються думками: «А якщо я забуду текст музичного твору?», «А раптом я фальшиво зіграю?», «А можливо в мене неякісний звук?», «А що подумують слухачі?», інше.

Ці неконтрольовані неусвідомлені думки дуже перешкоджають вирішенню художніх завдань, не сприяють успіху на сцені, можуть призводити до панічного страху сцени, думок про свою непристосованість до ведення концертної діяльності, про відхід від цієї професії (і це після багатьох років навчання музиці!).

Щоб зняти цей негативний емоційний фон, треба усвідомити цю емоцію, тобто перевести її у в свідоме «поле» змісту музичного твору. Необхідно провести ідентифікацію тих процесів, які заважають поринути в чисту творчість, а саме — стискання у грудях, напруга в області шлунка, почуття важкості, прискорене серцебиття, спітнілі долоні, знайомі всім, хто хоч раз грав на сцені для публіки. Саме розвиток *EI* сприяє зменшенню негативних емоцій та страху.

Один з методів розвитку *EI* — прийом асоціювання, особливо доречний у виконанні програмної музики, де асоціації будять емоції та направляють мислення в необхідне русло відразу після знайомства з назвою твору (наприклад, «Гроза» А. Вівальді або «Політ джмеля» М. Римського-Корсакова).

Особливо велику увагу треба приділяти прийому асоціювання в дитячому віці, бо навіть складні технічні завдання, які стоять, наприклад, перед учнями початкових класів у виконанні п'єси «Хвороба ляльки» з «Дитячого альбому» П. І. Чайковського (видобування м'якого кантиленного звуку, затримані ноти, які повинні бути співучими, розподіл різної звучності між трьома голосами), вирішуються успішно, якщо педагог використовує метод асоціацій завдяки підключенню фантазії та музичного почуття учня до зрозумілої йому програми цього музичного твору.

Наступний важливий засіб розвитку *EI* — прийом *візуалізації*, в якому також дуже важливим є розвиток уяви музиканта. Робота над її

якістю дуже кропітка, але необхідна (спільне прослуховування музики з учнем та бесіди про її зміст, ідею та особистісний смисл; виявлення засобів художньої виразності, які допомогли б розбудити творчу уяву; художня література, кінофільми, картини тощо).

Розквіт «високого модернізму» в світовому мистецтві у другій половині ХХ століття також сприяв видовищності мистецтва, намаганням втілити нове уявлення про Всесвіт, поринути у нові художньо-образні сфери: абстракційного, ірреального, віртуального з орієнтацією на сміливий експеримент з новими електронними засобами, видові трансформування, застосування таких незвичних дотепер форм концертного життя, як гра живих музикантів-скрипалів з голограмою запису вже померлого видатного джазового музиканта (С. Грапеллі), або концерти з ві-джеями народного артиста України О. Ботвінова, багато іншого.

В сучасному музичному мистецтві «нові явища <...> диктують свої вимоги до рівня виконавської майстерності музиканта і, зокрема, до його артистичної техніки. Формується сучасний виконавець, який повинен володіти не тільки складними технічними прийомами гри на інструменті, але й вміти донести авторський текст з урахуванням новітньої специфіки <...>» [9, с. 157].

В Україні саме у сучасній камерній музиці суттєво розширюються образно-художні та стильові можливості, що стимулює до творчого підходу у виконанні музичних творів з використанням синтезу мистецтв, елементів перформансу, хореографії, візуалізації.

Авторка статті брала участь у багатьох прем'єрах нових творів, написаних та присвячених композиторами світу лауреатові міжнародних конкурсів камерному дуету «Каданс» (скрипка — заслужена артистка України О. Єргієва, баян — народний артист України І. Єргеїв): «Per musica ad astra» Й. Тамульоніса (Литва), «Морський пейзаж» С. Беринського (Росія), «Ранкова музика» Є. Станковича, «Together» О. Щетинського, «Insight» Р. Калімуліна (Татарстан), «Дитяча сюїта» Л. Самодаєвої, «Lun Y» В. Дінеску (Румунія), «Дуель-Дует № 5» К. Цепколенко, інші, в яких транзитивність художньо-естетичних емоцій особливо важлива і здійснюється за допомогою *ЕІ*.

Наприклад, в «Дитячій сюїті» Л. Самодаєвої, яка складається з окремих номерів музики до театральної вистави «По шучому велінню» Одеського театру юного глядача, музиканти повинні володіти технікою виконавської «театралізації», що включає: артистичний діа-

лог між виконавцями («Мама і Тато»), комунікативне спілкування з глядачем-слухачем («Балаган»), костюмування (капелюх та хустина для виконання ролей Мама й Тата, циганська хустина на стегнах в образі «Циганського танку»), акторське перевтілення виконавців в образи вистави, гра стоячи, елементи хореографії, гумор та навіть глузування з самих себе, самоіронія, яка є характерною ознакою постмодернізму...

Твір **М. Броннера «Адам і Єва»** також написаний і присвячений дуету «Каданс». В ньому музиканти-актори: Адам (баян) і Єва (скрипка) спочатку виходять з різних кутів зали, не «знайомі» один з одним, грають спиною один до одного, потім повертаються обличчям у зал і, насамкінець, обличчям один до одного, втілюючи і звуками, і акторською грою народження чарівного почуття кохання. Театралізація цього виконання також підкріплюється «happy-end» — сумісним виходом зі сцени обох музикантів, які ніжно наспівують тему любові...

В підсумку констатуємо великий потенціал розвитку *ЕМ*, удосконалення художньо-виконавської техніки музикантів-інструменталістів завдяки нетрадиційним поєднанням в різноманітні за складом ансамблі, розширенню камерного сегменту сучасного мистецтва, грі акторських амплуа кожним виконавцем. В системі вищої музичної освіти актуалізується проблема виховання сучасного *музиканта-актора*, який органічно вписується в загальну культурологічну парадигму сучасного виконавства, що охоплює і нон-класичні альтернативні напрямки музики: джаз-, рок-, фьюжн-, поп-, інші.

В концертному виконавстві потрібно застосовувати різні методи для розвитку *ЕІ*. Наприклад, вправа «*допоможи заспокоїтись*» — особливо корисна в заняттях з ансамблем (струнний квартет, ансамбль, оркестр, камерні ансамблі змішаного складу), бо вчить знімати напругу свого партнера по ансамблю, а потім вже переносити це вміння і на себе.

Крім того, гра в ансамблі навчає співпрацювати в команді, знаходити спільну трактовку виконуваних творів, вміти відійти на другий план, добре розуміти партнерів та допомагає засвоїти важливі навички комунікації з іншими людьми.

Вправа «*підкреслення єдності*» — знаходження двадцяти якостей, які поєднують тебе з іншим музикантом (наприклад, з твоїм концертмейстером чи педагогом), виконується бажано в письмовому вигляді,

що вимагає аналізувати свої якості характеру, темпераменту, соціального типу та порівнювати себе з кимось іншим.

Дуже корисним є написання свого «емоційного словника» (на кшталт словника ремарок В. Ражникова [8]), який стає в нагоді у використанні своїх особистих ремарок у текстах музичних творів, не позначених автором.

Наприклад, в «Румунських танцях» Б. Бартока авторкою статті підбрано свої ремарки до кожного з шести танців:

I — *гордовито, велично;*

II — *ніжно, лірично, по-дівочи;*

III — *загадково, віддалено;*

IV — *підкорюючи силою духу, царствено;*

V — *жваво, радісно;*

VI — *у феєрії танцю, захоплено, весело до нестями.*

Ще один з дієвих засобів розвитку *EI* — вправа «Підкреслення значимості», в процесі якої потрібно знаходити в характері оточуючих людей ті риси, які подобаються, викликають симпатію; в музичному виконанні риси, які до вподоби; в музичній літературі — твори, які найбільше до душі.

Важливим моментом для сценічної впевненості є вміння не «виплескувати» надмірно емоції, не «переливати» почуття через край, «не пересоловати лицем», інакше це може додавати скутість руховому апарату, перебільшену динаміку, відсутність тонкощів, спотворення художнього образу. Але у практиці академічного виконавства ми частіше стикаємося з емоційно аморфним, невизначним, ремісницьким, не експресивним виконанням, яке своїм виправданням вважає складність музичної класики і її самодостатність. Але це не той шлях, який веде до успіху на сцені, він не відповідає сучасним викликам. Тому правда, як завжди, посередині (життєве кредо автора статті — «золота середина», Гармонія в усьому).

Актуального значення набуває свідоме керування своїми емоціями, вплив на них за допомогою *перепрограмування* (нейролінгвістичне програмування — *НЛП*). Треба всіляко підтримувати позитивні думки, твердження («Я люблю свій інструмент»; «Я зможу вивчити цей твір»; «В мене все гарно вийде на сцені»; інше), повторювати їх багато разів, навіть записувати на папері, фактично займаючись психологічним аутотренінгом.

Ще одним дієвим методом розвитку *EI* є *депрограмування*, яке включає в себе такі способи, як:

1. «Чистий потік» свідомості — гра на довірі до самого себе, до своїх почуттів, уловлювання тонких енергій, для чого дуже важливим є рівень володіння інструментом, на якому граєш, та набуття навичок читання з аркушу, які забезпечують комплексне володіння музичним матеріалом, коли вдається не відволікатись від головного смислу музики — емоцій на другорядне — технічні завдання (аплікатуру, штрихи, якість звуку, інше).

2. Споглядання за своїми думками-емоціями в процесі гри (можливо у формі усвідомленого внутрішнього монологу, а можливо в діалозі — розмові з самим собою, наприклад, виконуючи «Ave, Maria» Ф. Шуберта, авторка статті веде з собою розмову про смисл буття — служіння людям, красоту, любов до мистецтва, музики, причому ці думки кожного разу бувають інші, з різним забарвленням, бо не можна «двічі увійти в одну й ту ж річку»...).

Цей метод дуже корисний саме при виконанні кантילени, бо музика в уповільнених темпах допомагає настроїтись на медитацію («медитативність» з її тяжінням до духовно-прикладного значення музичної виразності за О. Марковою), дозволяє налагодити мозкові процеси та установити необхідну домінанту на сцені (правильне «сценічне самопочуття» за К. Станіславським).

3. *Be Set Free Fast (BSFF)* — метод психолога Ларрі Німса, який складається з позбавлення психологічного дискомфорту шляхом фіксування та записування своїх проблем (наприклад, тремтіння в ногах на перших хвилинах виступу на сцені або неритмічна гра внаслідок прискорення).

4. Метод Седона — відпускання емоцій (Лестор Левенсон) — ставить за мету досягнення дев'ятого рівня (категорії) почуттів та емоцій за своєю класифікацією, якому він дає назву «мир» і до якого відносить такі прояви, як душевний спокій, рівновагу, завершеність (інтерпретації), свободу (як свободу духу, так і свободу ігрового апарату музиканта), досконалість, безтурботність, спокій (відсутність фізичної напруги), цілісність (створюваного художнього образу).

5. *Emissional Freedom Technique (EFT)* — техніка емоційного вивільнення — особливо важлива в наш час переваги індивідуально-особливого підходу до інтерпретації музичного твору замість сліпого копіювання.

За радянських часів піаністам не дозволялося рухатись за інструментом, більшість педагогів вважали доцільною аскетичну поведінку навіть у виконанні таких творів, як «Угорські танці»

Й. Брамса, що призводило до режиму обмеженості артистичних проявів емоцій музикантів-інструменталістів. Але найкращі педагоги-методисти, до яких безумовно належить засновник скрипкової школи Л. Ауер, закликали до «надзвичайної життєвої активності гри, характерної для всіх його учнів. Учні Ауера були всі різні, але жоден з них не був байдужим, холодним у грі. <...> Ауер <...> не терпів холодного, абстрактного академізму, який вбиває живу душу музиканта» [7, с. 124].

6. Метод Живорада Славинського — так звана *аспектика*, завдяки якій людина здібна проживати зовнішній досвід в своїй свідомості, здатна до переходу від дуального сприйняття світу («Я — не Я»), який часом призводить до стресів та накопичення проблем, — до єдиного сприйняття світу, в якому ми — лише його маленька, але дуже важлива частинка! Саме такий світогляд допомагає використовувати свій *EI* на благо собі та оточуючим, поєднуючись в одне ціле зі слухачами в концертній залі, віддаючи всього себе без залишку — під гаслом: «Ми з Тобою (Світ) одне ціле — Ти та Я !!!»

7. Метод дієвості — під гаслом «Не хвилюйся, не страждай, берись та грай!» Виходити на сцену і виступати якомога частіше — головна вправа для майбутнього артиста-інструменталіста, з кожним разом це буде впевненіше та яскравіше, з більшою самовіддачею та високим рівнем *EM*.

8. Метод біомеханіки (В. Мейерхольд) — рухи, які вивільняють неусвідомлені емоції, котрі «ховаються» в м'язах та пригнічують виконавця (особливо це стосується м'язів спини та шиї). Завдяки численним різноманітним рухам ігрового апарату музикантів-інструменталістів (до речі, діяльність яких за енергозатратами прирівнюють до праці шахтарів) вони, як і спортсмени, зазвичай спокійні та життєрадісні в житті, більш оптимістично налаштовані, ніж інші верстви населення, які не займаються мистецтвом. За влучним виразом Ц. Когоутека, «Сьогоднішня музика <...> енергійно говорить «так» життю людини» [2, с. 279].

9. Метод планування. Плануючи, музикант поринає в здійснення своїх мрій — виконати твір, опанувати новий музичний стиль, насамкінець, — грати для людей! Тому, плануючи, ми звільняємось від своїх обмежуючих границь, які стримують політ нашої уяви на шляху до творчих успіхів.

В підсумковому вигляді можливо умовно розділити *EI* на три шаблі:

а) **низький** рівень *EI*, який характеризується низькою самооцінкою, депресивними думками, почуттям провини, професійною невдоволеністю собою, неспроможністю розібратися в собі, в причинах своїх негативних емоцій;

б) **середній** рівень *EI*, який характеризується вмінням управляти емоціями, достатньо розвинутою дисципліною, самовладанням, вмінням концентруватися, планувати свій час для занять музикою (або іншими видами діяльності), розумінням таємних механізмів народження своїх емоцій, прихованих мотивів дій;

в) **високий** рівень *EI*, який характеризується вмінням спостерігати за своїми емоціями, чітким розумінням себе та свої бажання, гармонією душі, розуму та тіла, відсутністю «внутрішніх гальм» для самовиразу свого внутрішнього світу, що в цілому призводить до творчого успіху — бажаного результату діяльності людини в мистецтві.

Музиканти зазвичай дуже чутливі до сприйняття чужих емоцій, причому не тільки в музиці у вигляді художньо-естетичних образів, а й в звичайній розмові, в міжособистісному спілкуванні за допомогою інтонацій голосу, темпу проголошення фраз, виразу обличчя, характеру поглядів, іншого.

Саме розвиток *EI* виконавця-інструменталіста підштовхує і направляє у вірне русло процес створення ніж транзитивних художніх образів в процесі виконання музичних творів в концертно-комунікативній ситуації.

Крім того, саме музична пам'ять, яка базується на образному мисленні, і є довгостроковою та більш міцною, чим зорова або тактильна. В цілому ж можна констатувати, що процес гри на музичному інструменті та заняття музикою поліпшують пам'ять і збільшують її обсяг (музиканти можуть запам'ятати набагато більше прочитаного тексту, ніж люди, які не займалися музичною діяльністю).

Робимо висновок, що саме завдяки *EI* можливо досягнення мистецьких вершин, входження в стан *акме* та досягнення катарсичного впливу на публіку в концертній залі. Хто хоч раз був на сцені «як вдома», той ніколи не зрадить цю найважливішу людську професію, яка робить людину Людиною та допомагає об'єднувати Світ навколо Гармонії, Краси, Любові та Мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Єрґієв І. Творча, артистично-театральна концепція сучасного мистецтва модерн-баяна / І. Д. Єрґієв // Музичне мистецтво і культура : науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової : [зб. наук. праць / гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса : Астропринт, 2014. — Вип. 20. — С. 295–304.
2. Когоутек Ц. Техніка композиції в музиці ХХ століття / Ц. Когоутек. — М. : Музыка, 1976. — 388 с.
3. Корыхалова Н. Інтерпретація музики / Н. П. Корыхалова. — Л. : Музыка, 1979. — 208 с.
4. Москаленко В. Про розуміння музичного твору / В. Г. Москаленко. — Музичний твір : проблеми розуміння : науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2002. — Вип. 20. — С. 3–13.
5. Нейгауз Г. Ван Кліберн / Г. Г. Нейгауз // Избранные статьи. — М. : Советский композитор, 1983. — 528 с.
6. Ожегов С. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. — М., 1960. — 900 с.
7. Раабен Л. Леопольд Семенович Ауэр. Очерк жизни и творчества / Л. Н. Раабен. — Л. : Гос. муз. издательство, 1962. — 180 с.
8. Ражников В. Диалоги о музыкальной педагогике / В. Г. Ражников. — М. : Музыка, 1989. — 141 с.
9. Сумарокова В. Сучасне віолончельне мистецтво : естетика, теорія, практика / В. Сумарокова, Ю. Білоусова, О. Веселіна та ін. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. — 160 с.

Ерґієва Е. Эмоциональный интеллект музыканта-инструменталиста и транзитивность художественно-эстетических эмоций в концертно-коммуникативной ситуации. В статье разрабатывается проблема влияния эмоционального интеллекта на транзитивность художественно-эстетического смысла музыкального произведения в процессе его исполнения в современной жанрово-стилистической концертно-коммуникативной ситуации. Указаны методы развития эмоционального интеллекта музыканта как важнейшей составляющей артистической техники исполнителя. Выявлены три уровня развития эмоционального интеллекта, способствующие успешной творческой реализации музыканта в социуме.

Ключевые слова: ассоциирование, визуализация, депрограммирование, отпускание эмоций, перепрограммирование, эмоциональный интеллект, эмоциональное мышление, эмоциональная одаренность, эмоциональный словарь.

Ierghiieva O. Emotional intelligence of musician-instrumentalist and transitivity of artistic and aesthetic emotions in concert and communicative situation. This article develops a problem of the influence of emotional intelligence on the transitivity of artistic and aesthetic sense of a musical work in the process of its performance in the modern genre and stylistic concert and communicative situation. The article indicates the methods of development of emotional intelligence of musician as a major component of artistic

technique of performer. It identifies three levels of emotional intelligence development, contributing to the successful creative self-realization of musician in society.

Keywords: association, deprogramming, releasing of emotions, emotional endowment, emotional intelligence, emotional thinking, emotional vocabulary. releasing of emotions, reprogramming, visualization.

Стаття надійшла до редакції 27.04.2016



УДК 78.071.1/.071.2+784.79

І. Бобул

ЯВИЩЕ НОВОГО АКАДЕМІЗМУ У СУЧАСНИХ ФОРМАХ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ

Метою даної роботи є розкриття жанрових та стильових рис естрадної пісенної творчості, які дозволяють їй перетворюватись на серйозне, затребуване широкою суспільною свідомістю, мистецтво, здатне розв'язувати нагальні питання людського життя. Методичний напрям роботи пояснюється наміром визначити художньо-естетичні складові явища «масовості» у його позитивному значенні, тенденції академізації масової розважальної музики, специфіку притаманних їй ознак вторинного художнього професіоналізму та засобів комунікації.

Ключові слова: естрадний вокал, тенденції нового академізму, сучасний культурний простір, хронотопічні засади масової музики, жанрова стратифікація українського вокально-естрадного виконавства.

Зростаюча роль в житті естрадного виконавства в організації культурного простору робить актуальною потребу пояснити його природу та причини впливу у контексті процесів соціокультурної комунікації, зокрема притаманні даній художній формі тенденції омасовлення та академізації як відбиття антиномічної природи естрадних форм музичної творчості.

Поряд з цим зростає значущість питання про національну самобутність, водночас про європейський професіоналізм української вокальної естради та хронотопічні засади жанрової стратифікації українського вокально-естрадного виконавства.

Серед магістральних тенденцій стильового розвитку вокально-естрадного виконавства настійливо виділяється академізація, але з особливими рисами, тобто суттєво оновлена та перебудована віднос-