

УДК 78.03(78)

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–251–263

**Лілія Михайлівна Шевченко**

<http://orcid.org/0000–0001–8602–9573>

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

[lilia.my.forte@gmail.com](mailto:lilia.my.forte@gmail.com)

## **ІННОВАЦІЙНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ У ФОРМУВАННІ ЗАСОБІВ МИСТЕЦЬКОЇ ПРАЦІ МУЗИКАНТА-ФАХІВЦЯ**

*Метою роботи є висунення проблеми індивідуального вибору в діяльності музикантів-митців, що є невідривним від їх педагогічної кваліфікації і стверджує художньо-артистичне єство їх творчості. Методологічною основою роботи є культурологічний принцип ліневізованого музикознавства Б. Асаф'єва і його послідовників в Україні, а також культурологічні засади розуміння традиції і новаційності, як вони склалися у працях О. Лосева, І. Ляшенка та інших авторів, для яких стильовий компаратив і загальнонауковий аналітичний принцип знаменують базисні позиції їх досліджень. Наукова новизна зробленого огляду проявляється у тому, що вперше в мистецтвознавчому узагальненні висувуються психологічно-діяльнісно самостійні чинники самовиховання й виконавства, в яких індивідуальний фактор творчого вибору має іншоспрямовані орієнтири відносно композиторського авторського самоствердження. Висновки. Театрально-артистичний комплекс інноваційності є закономірним чинником формування інноваційного напрямку творчого мислення митця-музиканта. Артистичний напрям діяльності музиканта-фахівця складає відповідальну ланку його фахової підготовки, а також демонструє провідну роль індивідуально-вольового начала, яке є рушійною силою авторського індивідуалізму, яке невіддільне від діяльності у сфері академічного мистецтва як дітища Нового часу, превалюючи на рівні композиторського самоствердження й корегуючись стильовою корпоративністю виконавця. Йдеться й про педагогічні спрямування мислення — перш за все як самовиховання, вирощення музикантом-фахівцем у собі готовності до інноваційної діяльності — всупереч органіці просакрального ліризму, що лежить в основі мистецького акту виконавської ініціативи.*

**Ключові слова:** інноваційність, інноваційність художнього мислення, засоби творчої роботи, музикант-фахівець, творче самовиховання.

*Shevchenko Lilia*, candidate of the pedagogical sciences, associate professor of department of special piano of Odessa A. V. Nezhdanova Academy of Music

**The innovativeness of artistic thinking in the formation of the means of creative work of a specialist musician**

The purpose given work is statement of problem to the individual choice in activity musician-creator, which inseparable from their pedagogical qualification and confirms artistic nature their creative activity. The methodological base of the work is culturology principle of linguistic musicology of B. Asafiev and his followers in Ukraine, as well as of the culturology bases in the understanding to traditions and innovations, as they formed in works A. Losjev, I. Ljashenko and the other authors, for which style comparison and generally scientific analytical principle signify the base positions of their studies. Scientific novelty of the maded review reveals itself in that that for the first time in generalization to science about art are brought forth mentally and in activity independent factors of self-education and performance of music, in which individual component of the creative choice has an some of other directions landmarks to composer author's self-statement. **Conclusions.** Theatrical-artistic complex of innovations is natural forming shaping innovatory directivities of the creative thinking of the artist-musician. Artistically orientation to activity of the musician-specialist forms the responsible section of his training, as well as demonstrates the lea dinging role individually-volitional beginning, being driving power author's individualism, which inalienable from activity in sphere academic art as brainchild of New time, prevailing at a rate of composer self-statement and correcting style corporate position of performer. The speech goes and about pedagogical directivity of the thinking — first of all as self-education, form rung of musician-specialist in itself readiness to innovatory activity — notwithstanding of nature to prospritual lyricism, which bees the basis of artistic act an performance initiatives.

**The keywords:** innovations, innovations to artistic thinking, facility of the creative work, musician-specialist, creative self-education.

*Шевченко Лилия Михайловна*, кандидат педагогических наук, доцент кафедры специального фортепиано Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

**Иновационность художественного мышления в формировании средств творческой работы музыканта-специалиста**

**Целью** является выдвигание проблемы индивидуального выбора в деятельности музыкантов-творцов, которая неотрывна от их педагогической квалификации и утверждает художественно-артистическое естество их творчества. **Методологической основой** работы является культурологический принцип лингвизированного музыкознания Б. Асафьева и его последователей в Украине, а также культурологические основы понимания традиции и новационности, как они сложились в работах А. Лосева, И. Ляшенко и других авторов, для которых стилиевый компаратив и общенаучный аналитический принцип знаменуют базисные

позиции их исследований. **Научная новизна** сделанного обзора проявляется в том, что впервые в искусствоведческом обобщении выдвигаются психологически-деятельностно самостоятельные факторы самовоспитания и исполнительства, в которых индивидуальный компонент творческого выбора имеет интонационные ориентиры по отношению к композиторскому авторскому самоутверждению. **Выводы.** Театрально-артистичный комплекс инновационности является закономерной составляющей формирования инновационной направленности творческого мышления художника-музыканта. Артистическая ориентированность деятельности музыканта-специалиста составляет ответственное звено его профессиональной подготовки, а также демонстрирует ведущую роль индивидуально-волевого начала, являющегося движущей силой авторского индивидуализма, который неотделим от деятельности в сфере академического искусства как детища Нового времени, превалируя на уровне композиторского самоутверждения и корректируясь стилевой корпоративностью исполнителя. Речь идет и о педагогических направленностях мышления — прежде всего как самовоспитания, выращивание музыкантом-специалистом в себе готовности к инновационной деятельности — вопреки органике просакрального лиризма, который лежит в основе художественного акта исполнительской инициативы.

**Ключевые слова:** инновационность, инновационность художественного мышления, средства творческой работы, музыкант-специалист, творческое самовоспитание.

**Актуальність** теми дослідження визначається специфікою академічної системи підготовки музиканта-фахівця, хоч розвиток мистецтва в останні десятиріччя поставангардної дійсності демонструє «згортання» індивідуально-вольового чинника в утворенні музичних композицій та їх виконанні. Тим більш важливим моментом стає вивчення складових тих академічних засад, без засвоєння яких неможливе функціонування європейської музично-фахової діяльності. Вказані ракурси музичного мислення і зокрема педагогічної діяльності неодноразово піднімалися в мистецтвознавстві, у тому числі це праці Г. Вольфліна, Є. Назайкінського, О. Костюка, О. Сокола, О. Маркової, а також В. Мартинова, ін. Але зосередження саме на іноваційності художньо-артистичного підходу як чинника художнього відкриття індивідуально-вольового пошуку митця не складало самостійного питання в цих та інших дослідженнях.

**Метою** роботи є висунення проблеми індивідуального вибору в діяльності музикантів-митців, що є невідривним від їх педагогічної кваліфікації, і у ствердженні художньо-артистичного ества їх творчості.

**Методологічною основою** роботи є культурологічний принцип лінгвізованого музикознавства Б. Асаф'єва і його послідовників в Україні, а також культурологічні засади розуміння традиції і новачності, як вони склалися у працях О. Лосева, І. Ляшенка та інших авторів, для яких стильовий компаратив і загальнонауковий аналітичний принцип знаменують базисні позиції їх досліджень.

Художня творчість як самостійна сфера самовираження нації та особистості складає обов'язкове поєднання традиційного (канонічного, типологічного), опірною шару позицій — та їх осмислення в актуальних для моменту творчого втілення умовах. Такого роду взаємодія повторюваного, ціннісного своєю апробованістю у вжитку, у ритуально-життєвій і творчій діяльності виразного матеріалу і внесення змін, затребуваних об'єктивними і суб'єктивними факторами, йде від ритуально-церковних основ *тروطування*, тобто «пояснення» базового — канонічного — прийому привнесеними життям змінами.

В церковній музиці це проявляється в обов'язковому додержанні канону, але у невідривності від змін, зумовлених звучанням оточення («побутовість» озвучування), що приводить до закономірного *варіювання* канону, а межі останнього зумовлюються *психологією ввізнання* цього канону. В художньо самодостатній творчості діє воля суб'єкта творчості, але це останнє направляється перспективою сприйняття публікою внесених у традиційні засоби змін, *доцільних* щодо виявлення затребуваного змісту. А як справедливо підкреслювала у своїй роботі В. Холопова, основний зміст музики — переживання *високої радості*, через втілення якої кодуються всі інші відтінки музичної змістовності, посилаючись при цьому на спостереження Х. Рімана та Х. Фліка: «...музика як вид мистецтва за самими своїми природно-емоційними основами — переважно позитивний вид художньої творчості...» [4, с. 108].

І ця *гармонізуюча* за своєю природою сила музики надзвичайно вимогливо стає на сторожі естетично покликаного сполучення новачності з традиційно-канонічними показниками виразу. Ця сторона музичної виразної якості надзвичайно демонстративно виявляється у творчості представників авангарду, скажімо, теоретика і композитора в одній особі у Б. Шеффера, який видав у свій час надзвичайно розкриті до новачності гасло: «знайди свій звук» [6, с. 7]. І відповідно до заявленої тези у своїх композиціях він дотримувався найрадикальніших технік — у 1960-ті то був серіалізм. Але вказана технологічна ідея на диво «спокійно» сполучалася із запозиченнями фактурних

ознак, загального розчленування цілого на частини (строфічність зокрема) зі старовинного мистецтва. Так, в роботі В. Лужного читаємо:

«Основні риси даних фортепіанних мініатюр — це зв'язок з принципами творчості А. Шенберга, А. Веберна, О. Мессіана, що заключається в використанні серій та її пермутацій, прозорості фактури та ритмічної нестабільності, *традиціоналізмі* (курсив наш. — Л. Ш.) у виборі форм творів та зв'язку з контрастною поліфонією» [2, с. 56].

Таким чином, навіть у такого безкомпромисного новатора як Б. Шеффер радикалізм ряду показників технології і вираження усвідомлено сполучався з опорою на традиційні, історично апробовані виражальні засоби. Відповідно інноваційні установки в художній творчості живляться володінням традицією, естетичними й художніми канонами-типологіями, сукупність яких «тропується» свідомо допустимими відступами від них. І в музичному навчанні спеціально розрізняють етапи засвоєння-запам'ятовування нормативних позицій виконавства, за яким крокує період теоретизації, тобто досягання художнього принципу гармонійного сполучення нормативності і порушення її заради новаційності.

Дослідження специфіки музичних здібностей і способів їх виявлення заявлені працями К. Мартінсена, Р. Брейтгаупта у кінці XIX ст., Л. Виготського, Б. Теплова та ряду інших авторів у першій половині XX ст. — і вони справили визначальний вплив на подальший розвиток системи музичної освіти і творчості [5, с. 15].

Стало очевидним, що незважаючи на те, що музичні здібності відносяться до категорії спеціальних, їхня наявність не є настільки вже й рідкою. Вже сам по собі цей висновок знімав завісу винятковості з діяльності музиканта-фахівця, зокрема музиканта-виконавця. Більше того, спостереження фізіологів і твердження психологів, що всі здатності, а отже й музичні, розвиваються у відповідній їхній природі діяльності, а це обґрунтовувало правомірність і доцільність розширення системи музичного виховання й освіти не тільки в кількісних, але і в якісних показниках: створена була й повинна рости мережа дитячих музичних середніх шкіл, шкіл мистецтв, музичних училищ, консерваторій-академій, музичних університетів.

Вона включає: початкову музичну освіту (на рівні ДМШ), середню спеціальну (рівень музучилищ і спеціалізованих шкіл) і вищу професійну (консерваторії). Уже сам по собі факт створення й функціонування такої системи музичної підготовки викликав і викликає гостру потребу в спеціальній навченості музикантів-педагогів.

Свого часу в межах колишнього Радянського Союзу був створений спеціальний музично-педагогічний інститут під керівництвом Е. і А. Пнесіних, при консерваторіях відкривалися музично-педагогічні факультети, які фіксували спеціальний напрям накопичення засобів підтримки професійної спеціалізації, яка була покликана у виконавській діяльності розробляти самозначущість художнього мислення, незалежно від композиційної роботи, керованої індивідуально-вольовими рішеннями творчих завдань.

Становлення такого роду системи музично-педагогічної освіти супроводжувалася інтенсивною розробкою підручників, шкіл, методичних рекомендацій з навчання дітей різного віку гри на фортепіано (А. Алексеев, Беменштейн, С. Майкапар, С. Савшинський та ін.) [5, с. 16]. Розгорталися дискусії щодо завдань й цілей педагогічної діяльності музиканта, а також меж творчості в інтерпретації музичних творів. Адже художні настанови творчості розгорнуті до авторського індивідуалізму, навіть, за В. Мартиновим, композиторської «сваволі» [3, с. 51].

Єдність виконавської і композиторської творчості в особистості музиканта-фахівця забезпечувала на певному етапі виконавській позиції прийняту від композиторської акції авторську *новаційність* (акт *імпровізації* довго тримав «порубіжжя» композиція-виконавство в авторському самовираженні). Але автономізація виконавства виводить на авторство *інтерпретації*, причому навіть при всіх спробах *автентичної* гри, оскільки використання достовірних для епохи інструментів не означає адекватності реакції на них слухачів, вихованих в певних історично виправданих умовах музичного орієнтування. Так чи інакше постає проблема визначення авторського виконання, яке за певними, перш за все стильовими показниками, відмежовується від авторської композиції. Більше того, психологія творчості стверджує — і це прекрасно ілюструють записи виконавської гри композиторами своїх творів — стильову «парціальність» видів творчості, представленої однією особою.

Ця обставина з посиланням на спостереження випускників класу професора О. В. Сокола спеціально обговорюється в роботі Д. Андросової:

«Особливу галузь розробок виконавського стилю представляють випускники класу О. Сокола... які висвітлюють проблему самозначимості класифікацій *виконавських стилів* за Б. Яворським у співвіднесеності композиторської складової творчої продукції — такими є

дослідження О. Чумаченко... П. Муляра... ін. У дисертації П. Муляра загострена проблематика *стильової вибірковості виконавства*, у якому встоялася двійчність класичний ('строгий') — романтичний ('вільний') стилі. При цьому в практиці сучасного виконавства висунувся ще підсумовуючий 'сучасний', що охоплює полюси 'джазованої розкутості' і експресіоністськи-примітивістського 'брюїтизму' у виділенні ударно-тембральної сторони звучання» [1, с. 15].

Виділення на порозі ХХ сторіччя проблеми самозначущості *виконавських стилів* вказувало на просування ідеї авторського ствердження для виконавців, при тому що останні складають репертуар в основному з чужих композицій. Звертаємося знову до проробки концепції *авторства* в музиці, яке у В. Мартинова чітко зв'язується саме з композиторськими вміннями:

«Масштаб особистості композитора вимірюється тією кількістю новизни, що міститься в написаній ним речі. Чим значніший і відчутніший новаційний крок, тим значнішою є особистість композитора» [3, с. 174].

Для релігійно-православно мислячого В. Мартинова перспектива розквіту композиторської творчості небезпечна відривом від породжуючого музичну дійсність фактора:

«І подібно до того, як з позицій Космосу й Одкровення Історія уявляється чимось ефемерним та ілюзорним, так і з позицій звуку й інтонації в їхньому акустичному аспекті функція являється якимось віртуальним і навіть фіктивним явищем, тому що, по суті справи, функціональність являє собою явище не акустичне, а психологічне. І Історія, і функціональність складаються з однієї й тієї ж субстанції. Якщо за звуком-тоном стоїть Космос і космічна гармонія, а за інтонацією-тонею стоїть Одкровення й потік Божественної благодаті, то за функціональністю стоїть Історія й свобода волевиявлення людини» [3, с. 175].

Не вдаючись в даному разі до дискусії про духовну перспективу композиторського навику, фіксуємо у висловленні відомого музикознавця концентрацію концепції авторства навколо фігури композитора. Хоч в його спостереженнях відносно імпровізованої мелізматики дисканту, який історично складає перший крок до формування композиторської специфіки, підкреслена думка, що все ж дискантове мелодійне творення знаходиться в річищі виконавської майстерності, але вже виявлено авторської [3, с. 147–149]. І саме у виконавській сфері момент новаційності в побудовах *колоподібних кружлянь* (в ри-

торичній символіці — Богопоминальних) виводить на етичні пограниччя, які гостро постають у сьогоднішні: авторська новаційність, що відсторонює значимість Космосу і Гармонії самих по собі в музиці заради «правди вираження» індивіда, все ж основою останнього залишає виміри Вищого:

«Подібно до того як новаційний крок не може бути зробленим у 'безповітряному просторі' і потребує для свого здійснення певної вихідної точки чи вихідної моделі... Свобода, що керує композитором, бере свій початок у відштовхуванні від християнського Одкровення...» [3, с. 176].

Виховання майбутнього виконавця-артиста як особистості й поділі з цього питання психологічної, фізіологічної, фізично-пластичної та ін. підготовки покликані вирішувати фахівці-педагоги, *новаційний* зміст діяльності яких влучно висловив один з провідних музикантів світу: «Уважаю, що одне з головних завдань педагога — зробити якомога швидше й ґрунтовніше так, щоб бути не потрібним учневі, усунути себе, вчасно зійти зі сцени, тобто прищепити йому ту самостійність мислення, методів роботи, самопізнання й уміння домагатися мети, які називаються зрілістю, порогом, за яким починається майстерність» [5, с. 16–17].

Ця неймовірна складність задачі навчання *методології новаційного мислення*, яка, само собою, зберігає «точку відштовхування» осягання змісту музичної Високості загалом, зумовила те, що наукова розробка проблеми професійної підготовки музиканта-педагога, що почалася з кінця 60-х років минулого сторіччя й сконцентрувала зусилля багатьох музикантів, не принесла належних результатів. У деякій мірі це пояснювали тим, що зусилля дослідників були роз'єднаними, переважно емпіричними, не об'єднаними єдиною науково обґрунтованою концепцією й не доведеними до логічного завершення — до створення скільки-небудь стрункої педагогічної теорії.

З позицій сьогоднішнього — поставлене завдання було утопічним і приреченим на функцію «рубки дороги на місяць» (див. кадри з фільму А. Кончаловського «Сибіріада»): корені музики — в ритуально-релігійній сфері, основи професійного музичного навчання започатковані Богослов'ям, минаючи це історичне тло музичного мистецтва, вибудувати «скільки-небудь струнку педагогічну теорію» неможливо.

Інтуїтивно такий організаційний поворот усвідомлювався й адміністрацією колишнього СРСР, і самими музикантами-педагогами: в консерваторіях були відкриті педагогічні відділення, музично-пе-



дагогічні факультети передали з консерваторій у педінститути, що негативно позначилося на професійному статусі й соціальній ролі музиканта-педагога. Адже його професія не пов'язувалася з системою спеціальної музичної освіти, а вкладена була у сферу загальної освітньої підготовки. Як наслідок, серед музикантів, викладачів і студентів падає престиж педагогічної професії: підготовка музикантів до педагогічної діяльності здійснюється як другорядна, що не заслуговує спеціальної уваги й праці, більше того, музикант-педагог у свідомості багатьох починає асоціюватися з невдахою, що не відбувся як виконавець-артист.

І тільки твереза оцінка ситуації на ринку праці, на якому затребувані лише одиниці музикантів-виконавців, примирила випускників музичних училищ і консерваторій з необхідністю надбання навичок педагогічної діяльності. Аналіз нечисленних наукових досліджень і методичних розробок проблеми підготовки музикантів до педагогічної діяльності свідчить про те, що виявлення теоретичних, організаційних, практичних і педагогічних аспектів підготовки музично-педагогічних кадрів дотепер не ставало предметом спеціального наукового осмислення. Як відзначається у працях психологів, змістовно й організаційно воно завжди було розмите в досвіді підготовки музикантів-виконавців і лише в другій половині ХХ ст. почало набувати певні контури автономізації:

«...Особистість музиканта-педагога декларативно визнавалася основною в розвитку культури, а фактично її становлення було процесом стихійним, регульованим лише рівнем особистої природної обдарованості, професійною піаністичною, музичною виучкою (на рівні особистого досвіду) і створюваними соціально-економічними й морально-етичними умовами, у які потрапляла особистість на початку трудової педагогічної діяльності. Цілеспрямоване виховання особистості музиканта-педагога не відбувалося» [5, с. 18].

Разом з тим розвиток практики сприяв тому, щоб музична педагогіка з області мистецтва неухильно переростала в область наукового знання. Значною мірою це було обумовлено результатами так званої асистентської педагогічної практики, коли сильний учень допомагав своєму педагогові-маестро в підготовці більш слабких і менш підготовлених, виходячи з його рекомендацій та наставлянь, а також розрізненням виконавського й педагогічного профілів у кваліфікації випускника, що було об'єктивно необхідним в міру росту масовості спеціальної музичної освіти.

Школи педпрактики стали органічною частиною навчальних планів і навчально-виховного процесу, педагогіка й психологія включаються в число обов'язкових навчальних дисциплін. Все це деякою мірою сприяло росту професійного статусу музиканта-педагога, підвищенню інтересу до музично-педагогічної діяльності в цілому і її вивчення як феномена. Дослідження М. Блінової, Л. Бочкарьова, С. Бенедиктова, А. Готсдинера, А. Зелінського, І. Зетель, О. Костюка, Є. Назайкінського, В. Ражнікова сприяли виявленню деяких аспектів психологічного забезпечення діяльності музиканта-виконавця, структури, змісту й форм організації процесу підготовки музиканта до педагогічної діяльності в консерваторіях і творчо-практичної діяльності у цілому. На якийсь момент саме феномен *сприйняття* став у центрі уваги дослідників: саме культурний контекст музичного вираження вирішував міру іновачійності, знімаючи авангардний радикалізм буквального втілення гасла «знайти свій звук» на користь *прочитання-сприйняття* даного феномена у вказаній якості.

Та психологізація музичних кодів художнього виявлення дуже чуйно відмічена К. Пендерецьким у його «штюрмерських» творах 1960–1970-х років, коли поряд і після демонстративно «новозвучного» сонористичного опусу «Трен пам'яті жертв Хіросіми» представлені «Stabat mater», «Космогонія», у яких звучання мажорного тризвуку постає у феноменальному ключі *концентрації ідеального із сонористичної сукупності* звучущої більшості композиції. Саме сонор склав контекст новаційного сприйняття такого «тривіального» компонента вираження як мажорний тризвук. Саме контекст сонористики відновив архетиповий зміст цієї гармонії як втілення «олюдненого космосу», оскільки акустично-фізичні показники цього виразного елемента мають опосередкований стосунок до «гармонії світу» з інтервальною координацією на квінто-квартових співвідношеннях.

Узагальнюючи результати цих досліджень, з посиланням на Ю. Полянського, підкреслюємо, що діяльність музиканта-педагога за своєю природою є інтегративною й ґрунтується на практичному оволодінні й осмисленні цілого комплексу наук. Уміння їх усвідомлено застосовувати у своїй практичній педагогічній роботі — центральний момент у підготовці Музиканта-Педагога. Досягнення відповідного результату пов'язане із системним принципом організації навчального процесу, заснованого на поетапному освоєнні відповідної моделі фахівця. На думку цього автора, виконання цієї вимоги можливо: 1) через глибоке освоєння навчальних дисциплін і вміння

застосовувати їх на практиці в процесуальному розгортанні кожної теми; 2) через інтеграцію набутих знань і вмій [5, с. 19].

При цьому формою для втілення цієї вимоги служить групова й індивідуальна тематична педагогічна практика. Однак автор обмежується загальними міркуваннями й не обґрунтовує більш докладно перелік цих дисциплін, так само як і не характеризує тематику цих занять. Тим самим його пропозиції залишаються декларативними закликами, але не конкретними рекомендаціями.

Психологія вивчається скоріше як загальноосвітня дисципліна, ніж наука, що пояснює психічні стани, процеси й новоутворення, що супроводжують процес освоєння учнем музичної діяльності, і саму педагогічну діяльність його наставника.

Виходячи з парціальної системи виявлення музично-творчих даних такий підхід є закономірним. Адже синкретизм творчо-практичної діяльності, яка включала різновиди композиторської і виконавської та педагогічної, невідривної від науково-теоретичної сфер, відзначав фахову готовність музиканта-професіонала у цілому. І саме такий нероздільності вмій музиканта-практика і теоретика-педагога приділяли увагу у перших консерваторіях, що стали джерелом музичної освіти і фахової обізнаності європейських музикантів у цілому.

Музично-педагогічна діяльність містить у собі стійке прагнення до даного виду діяльності, очевидність і вимірюваність досягнутих результатів, особистісну задоволеність процесом і результатами цієї діяльності й багато чого іншого. Примітно, що певні автори відносять її до найбільш динамічних, що постійно переосмислюються, видів діяльності, які гнучко реагують на зміни в об'єкті впливу через зміст, форму й структуру здійснюваних дій. Як знаємо, музично-педагогічна діяльність містить у собі майже всі види людської діяльності: духовну, інтелектуальну, художньо-творчу, науково-дослідну, фізичну й при цьому перебуває в постійному й тісному контакті з навколишньою соціальною реальністю.

Висновки й рекомендації авторитетних авторів у проблемах музичної педагогіки [5, с. 22] вказують на те, що науково-теоретичне забезпечення музично-педагогічної діяльності, так само як і наукове осмислення процесу підготовки особистості до її здійснення, перебувають у стадії розробки. Аналіз праць, присвячених цій проблемі, дозволяє говорити про те, що в багатьох випадках мають місце механічний перенос і формальне використання положень загальної педагогіки, загальної теорії педагогічної діяльності в специфічну об-

ласть спеціальної музичної освіти й, зокрема, у музично-педагогічну діяльність.

Тенденція психологізації музичної педагогіки й самої музично-педагогічної діяльності зберігається й простежується як у програмах з методики, так і в спеціальних роботах, присвячених методиці навчання виконавської діяльності, зокрема гри на фортепіано. Такого роду констатація має досить сумний зміст з огляду на критерії художньо-театрального артистизму, що складає суттєві основи академічного музичного життя. Але, з врахуванням автономії виконавської діяльності у сукупності музично-творчих виявлень, з яких найбільш цінними вважалися композиторські вміння і які, за висновками такого зацікавленого дослідника як композитор В. Мартинов, є втіленням творчого егоцентризму [3], то саме *виконавство*, покликане до втілення позаіндивідуально даних текстів-змістів, звернене до сакрального витоку музичного мислення у цілому.

**Наукова новизна** зробленого огляду проявляється у тому, що вперше в мистецтвознавчому узагальненні висувуються психологічно-діяльнісні самостійні чинники самовиховання й виконавства, в яких індивідуальний фактор творчого вибору має іншоспрямовані орієнтири відносно композиторського авторського самоствердження.

**Висновки.** Театрально-артистичний комплекс інноваційності є закономірним чинником формування інноваційного напрямку творчого мислення митця-музиканта. Артистичний напрям діяльності музиканта-фахівця складає відповідальну ланку його фахової підготовки, а також демонструє провідну роль індивідуально-вольового начала, яке є рушійною силою авторського індивідуалізму, яке невіддільне від діяльності у сфері академічного мистецтва як дітища Нового часу, превалюючи на рівні композиторського самоствердження й корегуючись стильовою корпоративністю виконавця. Йдеться й про педагогічні спрямування мислення — перш за все як *самовиховання*, вирощення музикантом-фахівцем у собі готовності до інноваційної діяльності — всупереч органіці просакрального ліризму, що лежить в основі мистецького акту виконавської ініціативи.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андросова Д. В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в.: монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Лужный В. Польский модерн-авангард в контексте европейской музыки XX века: магистер. работа / Библ.ОНМА. Одесса, 2016. 109 с.

3. Мартынов В. Конец времени композиторов. Москва: Русский путь, 2002. 295 с.
4. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва: Научно-творч. центр «Консерватория», 1994. 260 с.
5. Шевченко Л. Формирование готовности музыканта-педагога к инновациям в профессиональной деятельности: дис. ... канд. пед. наук [спец.]13.00.04 — теория и методика профессионального образования / Южноукр. гос. пед. университет им. К. Д. Ушинского. Одесса, 2000. 185 с.
6. Schäffer B. *Wstęp do kompozycji*. Kraków: PWM, 1967. 471 s.

#### REFERENCES

1. Androscova D. V. (2014) Symbolism and polyclavieren in piano performance art XX c. Master work. Odessa, Astroprint [in Ukrainian]
2. Luzhnyj V. (2016) Polish modernist style-vanguard in context of the European music XX century. Magister.rabota. Libr.ONMA. Odessa [in Ukrainian].
3. Martynov V. (2002). End of the time composer. Moscow, Russkij put [in Russian].
4. Holopova V. (1994) Music as type art. Moscow, Nauchno-tvorch.centr «Konservatoriya» [in Russian]
5. Shevchenko L. (2000) Shaping to readiness of the musician-teacher to innovations in professional activity. The thesis on competition degree candidate of the pedagogical sciences, spec.13.00.04 / Southern Ukrainian state pedagogic university of the name K. D. Ushinskij. Odessa [in Ukrainian]
6. Schäffer B. (1967) *Wstęp do kompozycji*. Kraków: PWM [in Polska]

*Стаття надійшла до редакції 17.10.2018*