

Загалом художньо-естетичні якості кларнета в ансамблевій музиці дуже багатогранні, адже з одного боку розкривають глибинні первні його звукової барви через монодичне мислення, з іншого – шляхом експериментування – відкривають нові, досі незнані якості цього інструмента.

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. / Борис Асафьев. – Ленинград: «Музыка», 1977. – С. 94.
2. Витольд Лютославский. Статьи, беседы, воспоминания / Составление, комментарии и перевод И.Никольской. М., 1995. – 264 с.
3. Грабовський Л. Фактура. Тембр. Оркестр / Леонид Грабовский. – Москва, 1971. – Рукопись. – 20 с.
4. Шалтупер Ю. О стиле Лютославского 60-х годов / Ю.Шалтупер // Проблемы музыкальной науки. Вып.3. – М., 1975. – С. 262–279.
5. Brixel E. Klarinetten-Bibliographie. 1. Aufl. / Eugen Brixel-Wilhelmshaven. – Heinrichshofen, 1977 – 512 s.
6. Gwizdalanka D. Lutosławski. Droga do dojrzałości / D. Gwizdalanka, K. Meyer. – Kraków : PWM, 2003. – 207 s.
7. Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego, Studia pod red. Z. Skowrona, Kraków : Musica Iagellonica, 2000. – 300 s.
8. Kaczyński T.: Lutosławski: Zycie i muzyka / T. Kaczyński. – Warszawa : Sutkowski Edition, 1999.
9. Kroll O. Die Klarinette. / O. Kroll. – Kassel, 1965. – 153 s.
10. Paja-Stach J.: Lutosławski i jego styl muzyczny. / J. Paja-Stach. – Kraków : Musica Iagellonica, 1997. – 127 s.

*В контексте существования в европейской камерно-инструментальной музыке разнообразных типов ансамблей, в том числе с участием духовых инструментов, а именно, кларнета, в статье затрагивается проблема становления и развития одного из интереснейших жанров – кларнетового трио. Рассматривается специфический тип кларнетовых ансамблей – монодическое трио (для троих кларнетов), имеющее место в творчестве Ф.К.Душека, Ж.Бюффеля, И.Плейеля, И.Стравинского, И.Пауэра, В.Лютославского и др.*

**Ключевые слова:** кларнетовое трио, монодический ансамбль, камерно-инструментальные жанры.

*In the context of the existence of the European instrumental chamber music of various types of ensembles, including the participation of wind instruments, namely, the clarinet, the article addresses the issue of the formation and development of one of the most interesting genres – clarinet trio. We consider a specific type of clarinet ensembles – monodic trio (for three clarinets), which takes place in the work F.K.Dusheka, Zh.Boffila, I.Pleyelya, I. Stravinsky, I.Pauera, V.Lyutoslavskogo etc.*

**Key words:** Clarinet Trio, monodic ensemble, chamber and instrumental genres.

УДК 78.071.2: 316.454.52

Лариса Опарик

### ПРО ЗМІСТ ПОНЯТТЯ «АУРА МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ»

*Розглянуто феномен аури музично-виконавського висловлювання як стильовий чинник інтерпретації в процесах музичного спілкування композиторів, виконавців та слухачів. У ході дослідження систематизовано поняттєво-термінологічний апарат, відповідний до комунікативної функції музично-виконавського мовлення в процесах музичного спілкування.*

**Ключові слова:** аура музично-виконавського висловлювання, музичне спілкування, стиль, інтерпретація, виконавська енергетика, слухачьке сприйняття.

Актуальною темою сучасного гуманітарного дискурсу є проблема духовного буття людини, що в історичних реаліях сьогодення набуває, без перебільшення, смисложиттєвого, екзистенційного значення в суспільній свідомості. Шляхи музикознавчого залучення до кола зазначеної проблематики пролягають, зокрема, у сфері пошуків адекватного поняттєвого втілення духовних проявів особистості в музичному мистецтві. Серед понять, що застосовуються науковцями з різних царин гуманітарного знання для позначення тих чи інших духовних параметрів різноманітних мистецьких феноменів, особливу увагу привертає поняття аури.

© Опарик Л., 2014.

Методологічними орієнтирами у подальших міркуваннях на цю тему стали праці філософа В.Беньяміна, філологів М.Бахтіна, Л.Костенко, Ю.Лотмана, А.Содомори, М.Уварова, музикознавців В.Медушевського, Є.Назайкінського, автора цих рядків та ін. Суттєві кроки стосовно адаптації поняття аури у вітчизняній музичній науці здійснені в дослідженні О.Катрич, що містить приклад системного осмислення феномена аури як певного носія «інформації почуттєвого рівня» про автора музичного твору [6].

**Мета** статті – аналітична конкретизація поняття аури музично-виконавського висловлювання, що, у свою чергу, сприятиме вирішенню завдання розширення та систематизації поняттєво-термінологічного апарату, відповідного до комунікативної функції музично-виконавського мовлення в процесах музичного спілкування.

Аура (від грец. *aura*, лат. *aura* – подих, подув, вітерець, віяння) у деяких східних релігіях та езотеричних вченнях – прояв душі і духу людини, ознака особливої містичної сили, невидиме світіння, яким оточене тіло людини чи будь-якого іншого живого об'єкту. Сучасне широке тлумачення цього поняття включає в себе також визначення аури як відчутної дії, емоційного, морального впливу кого-небудь на оточуючих, створення певної психологічної атмосфери. Незважаючи на активний інтерес представників різних наукових галузей (фізиків, медиків, парапсихологів) до вивчення феномена аури, її фактичне існування з погляду точних наук досі вважається гіпотетичним. Цю позицію не поділяють гуманітарії, розглядаючи ауру як реальний прояв духовного буття людської особистості.

Серйозні роздуми на цю тему містить, зокрема, блискуче дослідження Ліни Костенко, в якому крізь призму феномена аури осмислюється проблема національної самосвідомості українців. «Як існує, безперечно, якесь біополе особистості, – говорить авторка, – так існує й аура цілої нації, хоч неозброєним оком її й не видно» [8, с.15]. При цьому гуманітарну ауру нації, як стверджує Л.Костенко, живить, передусім, високе почуття власної гідності, виховане в душі шанобливого ставлення до духовної спадщини національних геніїв, які повсюдно визначають престиж і авторитет будь-якої нації на світовій арені. Лекція Л.Костенко, що отримала свого часу широкий суспільний резонанс, сприяла, на нашу думку, ще й обґрунтуванню культурологічного статусу поняття аури.

Загалом кажучи, введення поняття аури в мистецтвознавчу термінологію пов'язують з іменем німецького інтелектуала, філософа-есеїста Вальтера Беньяміна (1892 – 1940), котрий позначив цим словом певний сакральний атрибут художнього твору, притаманну його оригіналу таємничу магію, сублімовану культово-генетичною пам'яттю естетичного сприйняття<sup>37</sup>. У запропонованій Беньяміном концепції аура постає як результат апперцепції<sup>38</sup>, продуктивна динамічна властивість сприйняття твору мистецтва, отже – як фактор його інтерпретації.

З цього погляду осмислення феномена аури музичного твору передбачає, насамперед, розмежування його буттєвих іпостасей, а саме (за Н.Корихаловою) – потенційної (композиторської), актуальної (виконавської) та віртуальної (слухачької). Не випадково у сучасній музикознавчій лексиці фігурують такі поняття та вирази, як, наприклад, «аура композиторського висловлювання» (О.Катрич), або «віртуальна аура слухачької свідомості» (Є.Назайкінський). Поряд із цим у судженнях про музику можна зустріти також застосування поняття аури в сенсі характеристики особливої психологічної атмосфери залу, де відбувається концертне дійство. Ця особлива, пронизана флюїдами емоційних зв'язків сфера є, передусім, простором художнього спілкування на основі музичного твору, який у момент його актуалізації в музично-виконавському висловлюванні артиста-інтерпретатора стає осередком реального чи уявного діалогу, полілогу особистостей композитора, виконавця і слухача.

Таким чином, увесь спектр індивідуальних енергій – закодованих, відтворених та сприйнятих, породжених зустрічними процесами вираження та розуміння – акумулюється в живій інтонаційно-ціннісній атмосфері озвученого твору, «завдяки чому трансльована у твір особистість митця

<sup>37</sup> Суть концепції В.Беньяміна полягає в тому, що мистецький твір в умовах масового тиражування (йдеться, передусім, про візуальні види мистецтва) втрачає свою ритуальну функцію, відтак – і властиву його оригіналу магічну ауру, оскільки між репродукцією та реципієнтом зникає естетична дистанція, яка, власне, й породжує відчуття унікальності предмета мистецтва, а головне – руйнується сам традиційний контекст (тобто єдність місця, часу та призначення) сприйняття твору [див.: 4].

<sup>38</sup> Апперцепція (від лат. *ad* – до і *perceptio*) – властивість сприймання, в якій виявляється залежність сприйняття людини тих чи інших предметів і явищ об'єктивного світу від її попереднього досвіду та психічного стану в момент сприйняття [18].

(композитора, виконавця), слухача не лише отримує можливість щоразу поглиблювати, розвивати та змінювати своє буття в мистецтві, але й активно впливати на реальне духовне буття інтерпретатора-співрозмовника» [17, с.9]. При цьому поняття аури втрачає звичний наліт метафоричності, стаючи відображенням безперечного факту музичної дійсності. Отже, конкретизація поняття аури музично-виконавського висловлювання передбачає, насамперед, окреслення енергетичного ареалу виконавського мовлення в інтонаційній атмосфері музичного спілкування.

Існуючі методи діагностики аури людини спрямовані на виявлення її фізичного і душевного стану. При цьому ознакою духовного і тілесного здоров'я тієї чи іншої особи є чистота колірної гами та цілісність її аури. Зазначимо, що у лінгвістичному розумінні, згідно з М.Бахтінім, головною ознакою висловлювання є його ясність, смислова вичерпаність, адресованість, скерованість до когось та завершена цілісність [2]. Проекція названих ознак на цікаві нам явища показує, що атрибутивні параметри аури музично-виконавського висловлювання корелюють із формальними ознаками художнього стилю як такого.

Стиль – активний прояв мистецтва, оптимальна форма його буття, тому «з однаковою готовністю сприймає наш час кожен, навіть, можливо, найбільш чужий його первинно-життєвим силам тип виконавства, – за умови, щоб цей тип сам по собі складав дійсно завершене ціле» [12, с.92]. Стильова цілісність музично-виконавського висловлювання втілює, передусім, цілісність особистості митця, що проявляється не тільки у вражаючих масштабах творчого обдарування, бездоганній технічній майстерності, свободі увялення, здатності робити художні відкриття, але й у цільності, чіткості обраної митцем ідейної позиції стосовно дійсності, суспільства, культури, інших людей, себе і свого призначення в цьому світі, «позиції, що проросла в тіло, життєвий тонус, у міміку, жест, інтонацію, ходу» [13, с.10]. Відповідно цілісність виконуваного музичного твору виявляє бажання артиста виразити свою позицію у світі в найбільш досконалий, а значить – ясній і зрозумілій іншим людям художній формі. Наприклад, формулюючи своє творче кредо, Марія Крушельницька підкреслює власне прагнення «все донести, зробити зрозумілим для слухача. ...Для мене найголовніше – переконати публіку в тому, що я роблю» [11, с.37].

Концептуальне вираження світоглядної позиції у творчості свідчить про інтенсивну духовну роботу митця, завдяки чому відбувається подальше сходження індивідуального стилю до великого стилю, стилю епохи, втілення котрого увиразнює право художника за допомогою досконалих засобів свого мистецтва торкатися невмирущих істин. Відтак «стиль – це доля, це атмосфера духовності», а не тільки «продукт матеріалу, техніки та застосування», отже «у нього немає нічого спільного з матеріальними границями окремих мистецтв», – формулює любитель парадоксів Освальд Шпенглер [22, с.324].

Останнє твердження викликає застереження з точки зору музично-виконавського мистецтва академічної традиції, адже саме тут стильова позиція виконавця-інтерпретатора має постійно співвідноситися (дискутувати) з ідейною позицією автора твору, що, у свою чергу, вимагає певного самообмеження, досвіду подолання власного егоцентризму, притаманного кожному великому митцю. Розмаїття особистісних мотивацій у творчості насичує концептуальний діалог музиканта-виконавця з композитором прихованими суперечностями, які, до речі, передбачає ситуація будь-якого спілкування (як реального, так і гіпотетичного), однак містить у собі і неабиякий конструктивний потенціал, якщо розглядати виконавську інтерпретацію як один із способів моделювання ідеального образного світу музичного твору.

«Музика як поезія душі дає можливість висловити найпотаємнішу, щиросердну думку в аурі внутрішнього конфлікту і – водночас – духовної гармонії» [20, с.195]. Прагнення митця до духовної гармонії через подолання у творчості внутрішнього психологічного конфлікту є, на наш погляд, одним із глибинних джерел формування тієї енергетичної цілісності, яку ми в даному випадку ідентифікуємо з аурую музично-виконавського висловлювання. Адже особистісний конфлікт митця, як відомо, одвічно виявляє свою сакраментальну плідність, оскільки несе в собі неабиякий заряд творчої енергії, продукуючи свого роду емоційне паливо для посилення енергетики артистичного висловлювання.

Спробуємо позначити деякі психологічні фактори, що активізують виникнення подібних музично-виконавських феноменів. Насамперед, сценічне мистецтво відтворює художню модель самого життя, втілюючи такі його реалії, як азарт, небезпеку, відсутність «другої спроби» та «чернеток». Усе це показово ілюструє музично-виконавське висловлювання артиста-концертанта, котрий у живому спілкуванні з публікою не має права на помилку – він працює без страховки, його мистецтво не припускає виправлень і неточностей. Боязнь виступити нижче своїх можливостей, які

ніхто не знає краще за самого виконавця, примушує його хвилюватися, і це постійне естрадне хвилювання – джерело хронічного нервового стресу, до якого доводиться звикати як до неминучого супутника творчості.

Водночас естрадне хвилювання – індикатор артистичного таланту, пряме його породження. Адже талант артиста, за словами Д.Кірнарської, спирається на прадавнє відчуття себе жерцем і посланцем, покликаним передати важливе повідомлення, відтак естрадне хвилювання – це ще й «почуття відповідальності перед своєю місією та почуття любові до публіки, заради якої ця місія здійснюється» [7, с.353]<sup>39</sup>.

Енергією пошуку шляхів розв'язання глибоких внутрішніх і зовнішніх суперечностей заряджене, зокрема, музичне висловлювання артиста-романтика, художня свідомість котрого пройнята ідеєю досяжності духовної гармонії у творчості. «Попри всю суперечливу складність характеру Шопена, – згадував Ф.Ліст, – у нього не можна було знайти жодного поруху, жодного спонукання, котре не було б продиктоване найвитонченішим почуттям честі... Його особистість в цілому була гармонійна». «Ця гармонія, – продовжує думку Ліста визнаний шопеніст Л.Оборін, – і стала суттю його творів. У них – весь Шопен. І вони переконують: через обличчя творця ми повинні осягати музику» [15, с.86].

У контексті наведених роздумів постає феномен аури композиторського висловлювання, віднаходження котрої в знаковій структурі авторського нотного тексту та «оживлення» в аурі власного переінтонування, на думку О.Катрич, є важливим завданням музиканта-виконавця [6, с.47]. Додамо, що виконавське осягання композиторського задуму відбувається, зокрема, і в процесі розв'язання конфліктних вузлів драматургії твору, що може супроводжуватися моделюванням різноманітних психологічних колізій (гіпотетично наближених до авторської версії) з метою заострення виконавських емоційних реакцій<sup>40</sup>.

Разом з тим, психологічні джерела «живлення» аури музично-виконавського висловлювання перебувають як у суто композиційній площині озвученого твору, так і у сфері його екстрамузичної семантики, що має безпосереднє відношення до ситуативного контексту музичного виконання. Осмислюючи подібні явища, Є.Назайкінський вводить поняття «виконавського модусу», в орбіті якого константні внутрішньотекстові елементи музичного твору вступають у взаємодію з елементами модальними – носіями виконавської суб'єктивності<sup>41</sup>. Продовжуючи думку вченого у контексті

<sup>39</sup> Тут поняття аури музично-виконавського висловлювання зближується з поняттям магнетизму, яким багато хто з музикознавців (серед них, зокрема, Г.Коган, В.Холопова) позначають психологічно цінний вплив виконавця на слухачку аудиторію [див.: 21, с.293]. Проте магнетизм, як і харизма (грец. *χάρισμα* – милість, дар), що означає надзвичайну здатність особистості привертати до себе увагу людей та впливати на них, належать, на наш погляд, до характеристик візуального ряду, так званої парамузичної семантики виконавського мистецтва. Натомість аура музично-виконавського висловлювання розглядається нами, передусім, як феномен слуховий, породжений звуковим світом музики.

<sup>40</sup> Виконавське осмислення характеру психологічного конфлікту, закладеного в образному світі музичного твору, може наблизити інтерпретатора до цілісного осягання індивідуального композиторського стилю. Адже у кожного автора, як зазначає М.Смірнов, можна виділити основну психологічну проблему, більш або менш значну, яка зазвичай розробляється ним на матеріалі не одного твору, а багатьох чи навіть у всій творчості. Відтак, всі аналогічні випадки, ситуації являють собою розв'язання одного, єдиного внутрішнього конфлікту. «Навіть різні за тематикою твори одного автора, – пише дослідник, – є споріднені у своїй психологічній основі, коли вже вони належать перу однієї людини, йдуть з одного розуму та серця, хоча й із таких, що змінюються з роками» [19, с. 103].

<sup>41</sup> З метою висвітлення поняття «виконавського модусу» Є.Назайкінський звертається до спогадів О.Зілоті про Ф.Ліста. Зілоті описує випадок, коли він, захоплений виступом Антона Рубінштейна та особливо його виконанням «Місячної сонати» в Історичному концерті, поспішив до вчителя поділитися своїми небувалими враженнями. З юнацьким азартом і запалом Зілоті вихваляв гру Рубінштейна та «раптом, – пише Зілоті, – мені здалося, що Ліста немов би пересмикнуло. Проте Ліст на моє захоплене повідомлення сказав мені спокійно: «Це добре, це приємно». Я відчув якусь ніяковість...» [14, с. 83]. Далі Зілоті пише, як у відповідь на розповідь про Рубінштейна Ліст загравав цю сонату сам: «Рубінштейн грав на чудовому Бехштейні та у розкішному у акустичному відношенні залі; Ліст грав у маленькій кімнаті, підлога якої була вкрита килимами, і в цьому маленькому приміщенні знаходилось 35-40 чоловік; рояль був розбитий, нерівний, розстроєний. Коли він загравав одні тільки вступні тріолі, я відчув, що наче мене в цій кімнаті вже немає; а коли через 4 такти почалось sol-діез у правій руці, то я зовсім нічого більше не розумів. Це sol-діез він, власне, не виділяв, але це був якийсь невідомий мені звук, котрий я тепер, через 27 років, ще ясно чую... Він загравав усю першу частину, потім всю другу; третю він тільки почав і сказав, що він занадто старий – не вистачає фізичних сил, щоб заграти цю частину... Після такого виконання я забув, що чув 2 години тому А.Рубінштейна!» [там само].

спостережень О.Зілоті, зауважимо, що в тоні музично-виконавського висловлювання Ф.Ліста відбулася трансформація об'єктивно-акустичного начала в начало суб'єктивно-сміслове, в результаті чого добре відомий твір переживає несподівану для слухачів семантичну метаморфозу. Власне ефект несподіваності, новизни, звіданий свідками гри великого піаніста, виникає при зіставленні різних, по-своєму унікальних інтерпретацій одного і того ж твору. Тут постає ще один феномен – феномен пам'яті музичного твору, породжений його виконавською біографією, адже «текст – не тільки генератор нових смислів, але й конденсатор культурної пам'яті. Текст, – стверджує Ю.Лотман, – має здатність зберігати пам'ять про свої попередні контексти. Коли б тексти не мали своєї пам'яті та не могли б створювати навколо себе певної семантичної аури, усі ці вторгнення (інтерпретації. – Л.О.) так і залишалися б музейними раритетами, що перебувають поза основним культурним процесом» [10, с. 21–22].

Водночас інтерпретаційна семантична аура багаторазово виконуваного музичного твору є насправді тільки прологом, іноді й драматургічною зав'язкою, поштовхом для розвитку наступної художньої інтриги, яка в музично-виконавському мистецтві розігрується щоразу з новими героями, у конкретних місці, часі та події музичного спілкування, ключовим учасником якої виступає слухач. Саме в його уяві, у перипетіях живого емоційного враження народжується безпосереднє відчуття аури виконавця, потужність якої вимірюється силою впливу на аудиторію, здатністю просякати своєю енергією весь фізичний і смисловий простір музичного спілкування. При цьому в інтонаційній атмосфері виконуваного твору (як звуковому втіленні ситуативного контексту музичного спілкування) увиразнюється апперцептивна природа слухачького сприйняття виконавської аури, активність якого проявляє себе у спробах осягання підтексту музичного висловлювання артиста. Так, спогади О.Зілоті містять, зокрема, підтекст розуміння мотивів виконавського висловлювання Ліста, пов'язаних з відомим суперництвом двох легендарних піаністів, які в різні часи царювали на європейському концертному олімпі.

Відтак розпізнавання підтексту, тобто внутрішнього, прихованого змісту музично-виконавського висловлювання передбачає декодування тих психологічних «пускових механізмів», що провокують виявлення вибухової сили таланту митця, його сяючий прояв на рівні художнього відкриття. Адже «дійсне і повне розуміння чужої думки стає можливим тільки тоді, коли ми розкриваємо її дійове, афективно-вольове підґрунтя. ...У психологічному аналізі будь-якого висловлювання ми доходимо до кінця тільки тоді, коли розкриваємо цей останній і найпотемніший внутрішній план мовленнєвого мислення: його мотивацію» [5, с. 357–358].

Проникання в мотиваційну сферу художньої творчості з метою осягання цілісного образу мистецької особистості вимагає врахування широкого кола причин, «свідомих і підсвідомих імпульсів музичного та позамузичного походження, що сублімуються у підтексті музично-виконавського висловлювання – внутрішній програмі музичного мовлення (інтенції)<sup>42</sup> виконавця, яка обумовлює наскрізну смисловою єдність виконуваного твору» [16, с.75]. Таким чином, підтекст є одним із ключових факторів формування як інформативно-сміислової, так і емоційно-енергетичної цілісності аури музично-виконавського висловлювання. Однією з важливих умов розпізнавання смислової домінанти виконавського підтексту є співвіднесення його з контекстом певної ситуації музичного спілкування, в якій суб'єктивна семантична аура музично-виконавського висловлювання наповнюється «діалогічними обертонами» (М.Бахтін).

У ситуації музичного спілкування емоційно-суб'єктивні фактори виконавського самовираження породжують відповідну експресію музично-виконавського висловлювання, котра характеризується поняттям модальності. «Модальність – поняття філософії, логіки та лінгвістики, яке виражає оцінку дійсності або оцінку змісту висловлювання по відношенню до дійсності. Існуюче явище може бути необхідним чи випадковим, ситуація, що описується висловлюванням, може вважатися дійсною або недійсною, можливою чи неможливою, бажаною чи небажаною» [9, с. 530].

---

В описаному Зілоті випадку, робить висновок Є.Назайкінський, тон *соль-дієз* акумулював у собі все музичне та ситуаційне оточення, через те що був сприйнятий не тільки як початок теми першої частини бетховенської сонати, але й як прояв лістівського піанізму, як конкретний приклад, що підтверджував легенду про виняткове проникнення Ліста саме в цю сонату, як щось протипоставлене за контрастом почутому раніше виконанню А.Рубінштейна.

<sup>42</sup> Іntenція (від лат. *intentio* – прагнення, намір) – у деяких напрямках ідеалістичної філософії – намір, ціль, спрямованість свідомості волі й почасті почуття на якийсь предмет [18, с. 356].

У лінгвістиці комунікативна інтенція – це «осмислений чи інтуїтивний намір адресанта, який визначає внутрішню програму мовлення і спосіб її втілення» [3, с. 116].

Таким чином, в характері експресивно насиченого тону музично-виконавського висловлювання ми розпізнаємо і ставлення митця до предмета музичного спілкування, і його оцінку ситуативного контексту виконання в цілому. При цьому, яким би не було висловлювання монологічним, воно завжди «наповнене діалогічними обертонами, без урахування яких не можна до кінця зрозуміти стиль висловлювання» [2, с. 287]. Усі ці діалогічні обертони зливаються в характерному тоні живого (усного) висловлювання, котрий передає «складну *тональність* нашої свідомості, що служить емоційно-ціннісним контекстом при розумінні ...тексту, який нами читається або слухається, а також у більш ускладненій формі і при творчому породженні тексту» [1, с. 387].

Зауважимо, що тональність як складова мовленнєвого спілкування є одним із стрижневих понять сучасної комунікативної лінгвістики, де вона визначається як «усвідомлена або неусвідомлена емоційно-аксіологічна і змістово-інформативна організація мовного матеріалу, за допомогою якої адресант формує повідомлення, ...впливає на емоційно-психологічну сферу адресата, а іноді й на ситуацію спілкування. ...Хоча тональність спілкування визначається (задається) мовцем, її оцінювання здійснюється, як правило, ззовні (адресатом, слухачем, читачем)...» [3, с. 209, 211]<sup>43</sup>.

Виходячи з наведеного визначення, сформулюємо музикознавчу дефініцію поняття тональності спілкування. Отже, тональність музичного спілкування – виконавська емоційно-аксіологічна та смислова організація інтонаційно-мовленнєвого матеріалу в процесі втілення музичного твору, спрямована на пробудження діалогічної активності інтерпретаційної позиції слухача та створення спільної інтонаційно-ціннісної атмосфери духовності, генератором якої виступає аура музично-виконавського висловлювання.

Таким чином, аура музично-виконавського висловлювання є безпосереднім стимулом духовного взаємопроникнення індивідуальних стилів вираження та сприйняття в ситуативному контексті музичного спілкування.

У підсумку узагальнимо наше дослідження в ряді положень, а саме:

- аура музично-виконавського висловлювання є проявом інтенсивної духовної роботи митця, ознакою самотності його ідейно-стильової позиції, позначеної унікальним емоційним тоном артистичного вираження;

- енергетичні джерела живлення аури музично-виконавського висловлювання перебувають здебільшого у психологічно-мотиваційній сфері творчості, що охоплює широке коло чинників музичного та позамузичного походження;

- як феномен інтенціонального світу митця, втіленого у підтексті його виконавського мовлення, аура музично-виконавського висловлювання є потужним енергетико-почуттєвим та смисловим фактором становлення інтонаційної цілісності інтерпретованого музичного твору;

- важливою умовою сублімування аури музично-виконавського висловлювання у вивершений художній результат є свідомо комунікативна спрямованість артиста-інтерпретатора до ключових адресатів музичного спілкування – композитора та слухачів;

- за своїм впливом на слухача аура музично-виконавського висловлювання завжди відіграє роль провокуючого до співтворчості чинника, могутнього стимулу активізації діалогічної позиції слухачького сприйняття та розуміння інтерпретованого твору в ситуації музичного спілкування;

- універсальним критерієм аксіологічної оцінки індивідуально-стильових ознак аури музично-виконавського висловлювання в ситуативному контексті озвученого твору є тональність музичного спілкування.

Сподіваємося, що поняття «аура музично-виконавського висловлювання» знайде застосування у подальших наукових розвідках стильових аспектів музичного виконавства. Це сприятиме розширенню та систематизації поняттєво-термінологічного апарату дослідження комунікативної функції музично-виконавського мистецтва в процесах музичного спілкування композиторів, виконавців та слухачів.

1. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук / Михаил Михайлович Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1986. – С. 381–393.

2. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров / Михаил Михайлович Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1986. – С. 250–296.

<sup>43</sup> Місце тональності серед складників комунікації у лінгвістиці визначають так: інтенції мовця – стратегії спілкування – мовленнєві акти – індивідуальний стиль спілкування – тональність спілкування – атмосфера спілкування [див.: 3, с. 209, 212].

3. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики: Підручник / Флорій Бацевич. – К. : Видавничий центр «Академія», 2004. – 344 с.
4. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / Вальтер Беньямін // Вибране [пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська]. – Львів : Літопис, 2002. – 214 с. – С. 53–80.
5. Выготский Л.С. Мышление и речь / Лев Семёнович Выготский. – М. : Лабиринт, 1996. – 416 с.
6. Катрич О. До питання визначення поняття «інтонаційна атмосфера музичного твору» / Ольга Катрич // Слово, інтонація, музичний твір / Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Київ, 2003. – Вип. 27. – С. 43–47.
7. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Дина Кирнарская [Предисловие Г. Рождественского]. – М. : Таланты-XXI век, 2004. – 496 с.
8. Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала / Ліна Костенко [Вступне слово Б. Якимовича]. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2001. – 52 с.
9. Кучеренко И.К. Модальность / И. К. Кучеренко // УСЭ. – К., 1981. – Т. 6. – С. 530.
10. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Юрий Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
11. Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / [Упор. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова]. – Львів : СПОЛОМ, 2004. – 208 с.
12. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. – М. : Музыка, 1966. – 220 с.
13. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / Вячеслав Медушевский // Музыкальный современник. – М. : Советский композитор, 1984. – С. 5–17.
14. Назайкинский Е. О константности в восприятии музыки / Евгений Назайкинский // Музыкальное искусство и наука. – М. : Музыка, 1973. – Вип. 2. – С. 59–98.
15. Оборин Л. Горизонты недавнего прошлого. Беседа с С. Хентовой / Лев Оборин // Пианисты рассказывают. – М. : Музыка, 1990. – Вип. 1. – С. 81–90.
16. Опарик Л. До визначення поняття «музично-виконавське висловлювання» / Л.М.Опарик // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – № 1. – 2010. – Тернопіль : ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2010. – С. 71–77.
17. Опарик Л. Мовленнєвий підхід у дослідженні комунікативної функції музичного виконавства / Лариса Опарик // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волин. нац. ун-ту ім. Л.У. та Нац. муз. акад. У. ім. П.І.Ч.: зб. наук. пр. – Вип. 8 / [ред. кол. Рожок В.І., Посвалюк В.Т. та ін.; упоряд. О.І.Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Л.У., 2011. – С. 9.
18. Словник іншомовних слів / [За ред.. О.С. Мельничука]. – Київ : Головна редакція УРЕ, 1985. – 968 с. – С. 76.
19. Смирнов М. Постигая внутренние связи музыкальных произведений / М. Смирнов // Музыкальное исполнительство. – М. : Музыка, 1983. – Вип. 11. – С. 101–122.
20. Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова / Михаил Уваров. – СПб.: «АЛТЕЙЯ», 1998. – 238 с.
21. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учеб. пособие / Вера Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 320 с.
22. Шпенглер О. Закат Европы / Освальд Шпенглер. – Мн. : Харвест, М. : АСТ, 2000. – 1376 с.

*Рассмотрен феномен ауры музыкально-исполнительского высказывания как стилевой фактор интерпретации в процессах музыкального общения композиторов, исполнителей и слушателей. В ходе исследования систематизирован понятийно-терминологический аппарат, отражающий коммуникативную функцию музыкально-исполнительской речи в процессах музыкального общения.*

**Ключевые слова:** аура музыкально-исполнительского высказывания, музыкальное общение, стиль, интерпретация, исполнительская энергетика, слушательское восприятие.

*It is examined a phenomenon of aura of musical-performing expression as an interpretation style factor in the processes of musical communion of composers, performers and listeners. In course of the investigation the notion and terminology apparatus reflecting the communicative function of musical-performing speech in processes of musical communion has been systematized.*

**Key words:** aura of musical-performing expression, musical communion, style, interpretation, performing energetic, listeners' perception.