

навства й кількісне та якісне зростання оригінальних репертуарних зразків у напрямі ускладнення фактурних показників і зростання образного навантаження композицій. У них баяністи ширше використовують специфічно-інструментальні, фактурні та виконавсько-технічні прийоми (нетемпероване *glissando*, рикошет міха, *vibrato*, кластерне *glissando*, різноманітні шумові ефекти). Мають місце трансформація обробки в жанр оригінального репертуару, синтез останніх досягнень композиторської та виконавської техніки на певному народно-національному ґрунті.

1. Бычков В. В. Баянная музыка России / Владимир Васильевич Бычков. – М., 1997. – 120 с.
2. Иванов С. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект) : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.02 / Євген Олександрович Иванов ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 1995. – 277 с.
3. Назаренко А. В. Подгорний. Творчі портрети українських композиторів / Назаренко А., Кононова О. – К. : Муз. Україна, 1992. – 45 с.
4. Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні виразових якостей музики для баяна : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Алла Дмитрівна Черноіваненко. – Одеса, 2000. – 170 с.
5. Шишкин Ю. Я искренне радуюсь тому, что Господь не отнял у меня это качество – учиться / Ю. Шишкин // Народник. – 2000. – № 1. – С. 25–31.

В статті на основі композиторського творчествa известных отечественных композиторов, пишущих для баяна, анализируется развитие жанра обработки народной песни с точки зрения оригинальной специфики баянного исполнительства. Рассмотрен процесс трансформации обработки в жанр оригинального репертуара.

Ключевые слова: *обработка народной песни, композиторское творчество, оригинальный репертуар, интерпретация, специфические исполнительские приемы.*

On the basis of the analysis of the creative work of the leading national composers who compose for the button accordion, the author researches the development of the genre of folk song arrangement from the point of view of the original specificity of the button accordion performance technique. The article analyses the process of transformation of folk song arrangements into a genre of original button accordion repertoire.

Key words: *folk song arrangement, composer's creative work, original repertoire, interpretation, specific performance techniques and methods.*

УДК 78.071.2: 316.454.52

Лариса Опарик

ПОНЯТТЯ КОМУНІКАТИВНОЇ ДИСТАНЦІЇ КРИЗЬ ПРИЗМУ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ

У статті розглянуто комунікативні аспекти музичного виконавства. У ході дослідження індивідуально-психологічних і культурно-історичних закономірностей стилетворення музично-виконавського висловлювання аналізується поняття комунікативної дистанції.

Ключові слова: *музично-виконавське висловлювання, комунікативна дистанція, музичне спілкування, концепція адресата музичного мовлення, комунікативно-інтерпретаційна позиція виконавця.*

На тлі глобальних соціокультурних змін останнього десятиліття, пов'язаних із цивілізаційним наступом медійних технологій, увиразнюється провідна роль сучасного музиканта-виконавця як посередника між широкою слухачькою аудиторією та ціннісним світом генної культури, що в царині музичного мистецтва апелює до космосу людської особистості, до інтелектуально та духовно напруженого буття її свідомості. Така посередницька, консолідуюча функція професійного виконавця в сучасному соціумі актуалізує потребу в поглибленому вивченні законів естетичної комунікації, зокрема, комунікативних механізмів музичного спілкування виконавця з публікою.

Прогресуючий комунікативний досвід музично-виконавської практики останніх років теоретично осмислюється в сучасному українському музикознавстві У працях О.Маркової, В.Москаленка, О.Катрич, І.Польської, Т.Сирятської та інших аналітичні ініціативи науковців

звернені до виконавського чинника як вирішального в розгортанні комунікативного процесу в музиці. Поряд із цим проблема комунікативної функції музичного виконавства залишається маловисвітленою в сенсі її системного вивчення, у т. ч. у площині практичного аналізу виконаного музичного твору.

Одна з причин цього полягає в предметному розгалуженні музикознавчих досліджень комунікативних факторів виконавського мистецтва, що вивчаються і теорією виконавства, зорієнтованою на комунікативну ланку “виконавець – композитор”, і музичною соціологією, у центрі уваги якої перебуває відношення “виконавець – слухач”. Теоретичний синтез “композитор-центричного” і “слухацького” дослідницьких векторів у певному руслі системної методології уможливує опора на мовленнєвий принцип. Позначаючи онтологію словесного мовлення, лінгвістика об’єднує явища спілкування, тексту та висловлювання. Музична наука, із свого боку, у працях Б.Асаф’єва, В.Васіної-Гроссман неодноразово обґрунтовувала правомірність осмислення комунікативної природи музики шляхом узагальнення через вербальні мовленнєві жанри, зокрема, жанр висловлювання.

Мета статті – висвітлити поняття комунікативної дистанції в аспекті стилетворення музично-виконавського висловлювання, що, у свою чергу, сприятиме вирішенню завдання систематизації поняттєво-категоріального апарату, відповідного до комунікативної функції музично-виконавського мовлення в процесах музичного спілкування.

Звертання до мовленнєвого підходу як концептуального методу дослідження комунікативної природи музичного виконавства кореспондується з провідною тенденцією сучасного гуманітарного мислення, зорієнтованого на стику останніх епох на ідею існування в культурі, що набуває екзистенційного значення в свідомості людей. Адже суспільні катаклізми світового масштабу викидають людину з постійних соціальних зв’язків, тривких ніш культури. В екстремальних умовах вибору зростає роль самої свідомості через необхідність заново вирішувати питання буття, відновлювати (кожному для себе) зруйновані вихідні моральні й естетичні колізії.

За цих умов ідея спілкування, діалогу сублимується теоретичним та художнім мисленням як прагнення до взаєморозуміння, зближення, відтак – і подолання природного чи штучного дистанціювання як у просторі людського буття загалом, так і в просторі буття художньої культури зокрема. Ця тенденція нового мислення виявляє свій універсальний смисл насамперед у схемі мистецтва. Саме тут, у бутті художнього твору, відбуваються одночасне існування та перетин певних діалогічних координат.

У музичній культурі моделлю такого різнобічного діалогу постає взаємодія композиції та інтерпретації – “діалог задуму та осмислення” і, звичайно, розуміння – “слухацького сприйняття” – тієї ідеально програмованої “третьої особи” у діалозі, яку завжди мають на увазі мовці, і того реального учасника діалогу, з яким “один на один” у концертному залі – і композитор, і виконавець” [7, с.55–56].

Слід відзначити, що “ареною зустрічі” або формою художнього діалогу (полілогу) особистостей композитора, виконавця та слухача музичний твір стає саме в ситуації сценічного спілкування, тобто в момент його актуалізації в музично-виконавському висловлюванні артиста-інтерпретатора. Таким чином, у художньому просторі озвученого твору-висловлювання відбувається синхронізація основних векторів музичної комунікації – “виконавець ↔ композитор”, “виконавець ↔ слухач”, “композитор ↔ слухач”.

Однак для того, щоб комунікативний процес у музиці відбувся водночас і як повноцінне музичне спілкування, щоб дистанція між співрозмовниками (культурна, ідеологічна, психологічна) скоротилася, потрібне включення ряду важливих чинників, таких як: інтерактивність, умотивованість, цілеспрямованість співрозмовників, адже спілкування, породжуване потребами спільної діяльності, включає в себе не тільки обмін інформацією, але й “вироблення єдиної стратегії взаємодії, сприйняття та розуміння іншої людини” [5, с.213].

Проекція цих положень на музичні явища виявляє, що інтерактивна сторона музичного спілкування унаочнюється саме в діяльності музиканта-виконавця, від художньої ініціативи якого великою мірою залежить консолідування слухацької аудиторії як єдиного соціального організму, пройнятого спільним осяганням музичної ідеї.

У виконавській свідомості моменти проникливого взаєморозуміння з публікою переживаються як справжня творча подія. “Ви сидите на естраді, – говорить Г.Гінзбург у бесіді з пси-

хологом О.Віцинським, – і у вас таке відчуття, що слухач надзвичайно чуйно й точно все сприймає. Ніби ви слухачеві щось розповідаєте, а він киває головою: “Так, так, я зрозумів”. І якщо є таке спілкування із слухачем, то в цьому для вас велика творча радість” [2, с.231].

Отже, музичне спілкування на основі виконуваного твору може відбуватися як “по горизонталі”, зокрема, на рівні сучасників – представників різних національних, континентальних культур безпосередньо (контактно) у певній концертній ситуації чи опосередковано (дистантно) технічними засобами в глобальному аудіопросторі, так і “по вертикалі” – спілкування композиторів, виконавців і слухачів через історичні епохи, фідеїстичне спілкування у виконавських “сповідях” і “молитвах” тощо.

Позначені мовленнєві координати реалізуються в художньо-просторових параметрах певної комунікативної дистанції – індивідуально-психологічної, культурно-історичної, сакральної тощо. Відтак поняття комунікативної дистанції можна розглядати як універсальну естетичну категорію, функціонально-ключову в різних площинах практичного аналізу виконуваного музичного твору.

З позиції категоріальних систем естетики таких площин і, відповідно, рівнів аналітичного опису музично-виконавських феноменів може бути декілька. Наприклад: 1) онтологічний рівень (озвучений твір як актуалізована форма спілкування особистостей композитора, виконавця та слухача); 2) морфологічний рівень (виконуваний інструментальний твір як прообраз вербально-мовленнєвого жанру висловлювання, проповіді, молитви, сповіді); 3) гносеологічний рівень (комунікативна дистанція як втілення стилю виконавського мислення в процесі інтерпретації індивідуального стилю композитора); 4) антропологічний рівень (дистанція як сублімація типу музично-виконавського висловлювання, зумовленого комунікативно-психологічною установкою в характері творчої особистості виконавця, зокрема, інтровертною чи екстравертною); 5) рівень творчого процесу (комунікативна дистанція як компонент художнього методу в процесах виконавської автокомунікації); 6) рівень художнього процесу (виконуваний твір в аспекті зближення – дистанціювання національних культур, епох, стилів); 7) соціологічний рівень (комунікативна дистанція як вираження індивідуального стилю музичного спілкування виконавця в концертній ситуації живого контакту з публікою); 8) рівень музичного сприйняття (концептуальна спрямованість музично-виконавського висловлювання на зустрічне слухачьке розуміння).

Стосовно останнього пункту слід відзначити, що становлення індивідуальної *концепції адресата музичного мовлення* виконавця відбувається в процесі інтерпретаційного декодування змодельованого автором образу адресата-слухача. Сформована на цій основі концепція адресата музично-виконавського висловлювання може віддзеркалювати як ідеально програмований образ слухача, публіки в цілому, над-адресата (Бог, абсолютна істина, людство, нація тощо), так і конкретну слухачьку аудиторію певної події музичного спілкування.

Звертання музиканта-виконавця до реальної слухачької аудиторії унаочнює ситуація концертного спілкування. Живий контакт з публікою, наявність зворотного зв'язку зумовлюють відповідні до психологічної атмосфери залу коригування попереднього задуму виконавцем. Разом з тим музикант-виконавець уже в період підготовки до виступу прагне заздалегідь передбачити реакцію на твір потенційної слухачької аудиторії, відтак реальне чи прогнозоване слухачьке розуміння ситуативно або випереджено, свідомо чи підсвідомо включається в структуру музично-виконавського висловлювання, зумовлюючи *комунікативно-інтерпретаційну позицію* артиста.

Тут виникає паралель з теорією аргументації в античних ученнях про ораторське мистецтво, що загалом суттєво позначилося на еволюції музичних жанрів, більшість з яких історично формувалася в семантичному колі фідеїстичного спілкування. Зокрема, церковний музикант у доромантичну епоху “повинен був ясно розмовляти з усіма конгрегаціями та бути зрозумілим для всіх. Якщо в католицькій церкві музикант ще міг зберігати певну міру відстороненості, то в протестантській церкві він мав так нести слово Боже, щоб воно якнайглибше усвідомлювалося парафіянами” [8, с.37–38].

Крізь наведені міркування проступає поняття комунікативно-виконавської дистанції, що в ситуації сугестивно-емоційного контакту артиста й публіки передає характер та міру особистої психологічної відстороненості або наближення музиканта-виконавця до аудиторії. Комуні-

кативно-психологічна дистанція в музичному виконавстві зумовлюється, передусім, особливостями бажаної та прогнозованої артистом аудиторії, її характером, кількісним складом, культурним і віковим цензом. Індивідуально-психологічна дистанція, яку свідомо чи підсвідомо встановлює артист між собою та слухачами, породжує відповідну інтонацію музичного спілкування – довірчу, інтимну, владну, елітарну, пафосну, іронічну тощо, яка стає важливим визначником індивідуального стилю музично-виконавського висловлювання.

За експресивно-вольовим ораторським пафосом виконавця, трибунством, віртуозністю, концертним стилем виконання *al fresco* вгадуються великі маси людей, які можуть представляти і народ, і націю, і навіть цілий світ. Зовсім інакшим виявляється стиль музично-виконавського висловлювання, зверненого до камерного, вузького кола слухачів. “Він грає перед тисячами, я – рідко перед одним”, – говорив, порівнюючи себе з Ф.Лістом, Ф.Шопен, піаністичне мистецтво котрого ілюструє органічний зв’язок між особливостями музичного мовлення виконавця (віддання переваги манері гри *mezza voce*, *sotto voce* тощо) і концептуальною адресованістю його комунікативно-інтерпретаційної позиції (превалювання діалогу за інструментом із самим собою).

Наведені приклади спрямовують до роздумів над гендерними аспектами стильових проявів музично-виконавського висловлювання в процесі комунікативної взаємодії артиста й публіки. Зокрема, екстраверсія музично-виконавського мовлення, притаманна Лісту в період розквіту його концертної діяльності, виявляє яскраво виражені риси чоловічого стилю спілкування, зорієнтованого, згідно з висновками досліджень сучасних європейських психологів, на комунікацію асиметричну, тобто на ієрархічну систему домінування й влади, де завжди є переможець і переможений. Очевидно, що превалювання домінантних рис чоловічого стилю спілкування в музично-виконавських висловлюваннях Ліста, Паганіні було безпосередньо пов’язане з розширенням реального простору музичного спілкування, появою великих концертних залів, подіумів та значним збільшенням кількості публіки.

Відповідно, у камерному колі нечисленної аудиторії з виразним соціально-культурним статусом виявляє свою доречність жіночий стиль спілкування, зорієнтований на комунікацію симетричну, тобто на систему рівноправної взаємодії, на скорочення комунікативної дистанції між співрозмовниками, знищення ієрархічних бар’єрів.

Комунікативна дистанція у сфері музично-виконавської інтерпретації актуалізується як у психологічному, так і в культурно-історичному вимірах. “Твір та інтерпретація, – пише із цього приводу Т.Чердніченко, – і розділені, і об’єднані “історичною дистанцією” [...]. Ця дистанція, яка б не була вона хронологічно велика чи мала, естетично існує і є суттєвою для того, щоб відбувся діалог задуму й осмислення, щоб відбулося розуміння людьми один одного” [7, с.55]. Зауважимо, що подібне зближення дистанційованих у часі учасників музичного спілкування уможливується, насамперед, завдяки цілісності комунікативно-інтерпретаційної позиції виконавця, що передбачає органічне, естетично врівноважене поєднання композиторського, слухачького та я-виконавського комунікативних факторів.

Залучення слухачів-сучасників до світу музичних цінностей здійснюється виконавцем у творчому тандемі з композитором, що передбачає паритетний діалог двох особистостей – творця композиції та творця виконавського трактування. Виразний співавторський тон музично-виконавського висловлювання, заданий масштабами творчої особистості інтерпретатора, свідчить про його вірне розуміння важливості витримування естетичної дистанції (комунікативної симетрії) у художньому спілкуванні з автором, адже це породжує художньо перспективну комунікативну ситуацію співтворчості з композитором, відтак – програмує потенційно творчу атмосферу музичного спілкування з реальною слухачькою аудиторією.

Феномен комунікативної дистанції в музично-виконавському мистецтві може проявлятися у діаметрально протилежних просторово-часових величинах. Так, адресованість музиканта до власного виконавського “я”, що мінімілізує комунікативну дистанцію, породжує процеси автокомунікації в музично-мовленнєвому самовираженні інтерпретатора.

Яскравим свідченням дієвості своєрідного діалогу “Ego” і “Alter Ego” артиста в момент сценічного виступу є самоспостереження Ф.Шаляпіна: “Тут актор стоїть перед дуже важким завданням – завданням роздвоєння на сцені. Коли я співаю, втілюваний образ переді мною завжди на огляді. Він перед моїми очима кожен мить. Я співаю і слухаю, дію і спостерігаю. Я ніко-

ли не буваю на сцені один. На сцені два Шаляпіни. Один грає, інший контролює. “Забагато сліз, брате, – говорить коректор актору. – Пам’ятай, що плачеш не ти, а плаче персонаж. Збав слезу”. Або ж: “Мало, суховато. Додай” [4, с.107].

Таким чином, внутрішній діалог виконавця сублімується в підтексті його музичного висловлювання, котрий може перерости в концептуальну складову виконавського творчого методу, що діє не тільки на етапах підготовки музичного твору до виступу, але й у процесах його сценічного втілення.

Специфічні прояви комунікативно-виконавської дистанції спостерігаються у сфері ансамблевого виконавства, де характер дистанціювання учасників спільного музикування зумовлює ті чи інші стилі внутрішньоансамблевого спілкування – паритетний, координуючий, ієрархічний тощо. На особливу увагу заслуговує тактична роль диригента оркестру, спричинена не тільки жанровою специфікою виконуваного твору, але й комунікативною природою самих музичних інструментів, з власниками яких вибудовує характерні стосунки керівник колективу.

Адже “музичні інструменти своїм характером, поведінкою, долею схожі на людей. Кожний являє особливу індивідуальність. Вони можуть бути товариські або відлюднені, балакливі чи схильні до небагатослівних висловлювань. Вони бувають зовні блискучі, гучні, такі, що люблять привертати до себе увагу оточуючих, або непоказні, з тихими голосами, що вміють чекати, коли їх почують. Одні з них люблять розповідати про яскраві, героїчні, гучні події; інші частіше оповідають про тихі, невидимі порухи внутрішнього світу” [6, с.180]. При цьому музиканти виявляють відому властивість ставати двійниками своїх інструментів, які впливають на характер їх особистості, а отже, і на комунікативне “амплуа” як у музичному, так і в реальному житті.

Диригенти, як правило, знають про цю особливість і відповідно коригують в орбіті музичного жанру комунікативно-психологічну дистанцію у творчому спілкуванні з оркестрантами. Наведемо такі свідчення: “Нікіш стверджував, начебто інтелектуальне обличчя учасників оркестрового колективу зазвичай залежить від інструмента, на якому вони грають, і він витончено й делікатно міг вести бесіду з гобоїстом чи концертмейстером струнної групи, тимчасом як розмова з музикантом, який грає, наприклад, на гучному мідному духовому інструменті, вимагала більш прямолінійного та переконливого висловлювання” [1, с.175].

Отож розуміння диригентом комунікативно-психологічних особливостей характеру оркестрантів – адресатів його музично-виконавського висловлювання, робить керівника оркестру справжнім “гросмейстером” музичного спілкування, що якісно позначається як на стилі внутрішньожанрового спілкування, так і на загальних художньо-стильових параметрах виконуваного твору.

У контексті тектонічних соціокультурних зрушень минулого століття особливо помітною стає потреба митця у витворенні так званого “зразкового” слухача як “ідеального відповідника “зразкового” автора” (У.Еко). Ця загальноестетична тенденція виразно позначилася на виконавському мистецтві Г.Гульда, котрий, відмовившись від публічних виступів, “заявив, що у вік техніки... тільки грамзапис дає артистові можливість створити ідеальне виконання, а публіці – умови для ідеального сприйняття музики” [3, с.111]. Проте принципове надання переваги дистантним формам музичного спілкування, відмова від безпосереднього контакту з публікою не заперечують продовження напруженого концептуального діалогу з нею. Про це свідчить гострота дискусій навколо інтерпретацій Гульда, у світлі яких постає ідеально програмований слухач – готовий до полеміки співрозмовник, відкритий для творчого діалогу, у якому народжується істина.

Підсумовуючи розглянуте, можемо висновувати, що феномен комунікативної дистанції є однією з універсальних просторових характеристик виконуваного музичного твору в його як об’єктивно-акустичних, так і суб’єктивно-смыслових параметрах, що виявляють експресивно-мовленнєві механізми виконавської побудови стратегії музичного спілкування. Відповідно аналітичне співвіднесення комунікативно-дистанційних ознак виконуваного музичного твору з контекстом певної ситуації музичного спілкування відкриває шлях до музикознавчого реконструювання внутрішніх програм музичного мовлення – інтенцій композитора, виконавця та слухача, які несе в собі художній світ озвученого музичного твору.

Сподіваємося, що запропонована в руслі мовленнєвого підходу система понять знайде застосування в подальших наукових розробках на шляху до розбудови теоретико-методологічного фундаменту вивчення процесів музичної комунікації, а також розширить поняттєво-категоріальний апарат дослідження комунікативної функції музично-виконавського мистецтва в культурному просторі художнього спілкування.

1. Боулт А. Мысли о дирижировании / Адриан Боулт // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М. : Музыка, 1975. – Вып. 7. – С. 136–188.
2. Гинзбург Г. Р. Статьи. Воспоминания. Материалы / Григорий Романович Гинзбург ; [сост. М. Яковлев]. – М. : Сов. композитор, 1984. – 288 с.
3. Григорьев Л. Современные пианисты / Лев Григорьев, Яков Платек. – [2-е изд.]. – М. : Сов. композитор, 1990. – 416 с.
4. Коган Г. Вопросы пианизма: избранные статьи / Григорий Коган. – М. : Сов. композитор, 1968. – 463 с.
5. Краткий психологический словарь / [сост. Л. А. Карпенко; под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского]. – М. : Политиздат, 1985. – 431 с.
6. Фрид Г. Музыка – общение – судьбы / Григорий Фрид. – М. : Сов. композитор, 1987. – 240 с.
7. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы / Татьяна Чередниченко // Музыкальное исполнительство и современность. – М. : Музыка, 1988. – Вып. 1. – С. 43–68.
8. Einstein A. Music in the Romantic Era / Alfred Einstein. – New York : W. W. Norton & company, inc., 1947. – 369 p.

В статье рассмотрены коммуникативные аспекты музыкального исполнительства. В ходе исследования индивидуально-психологических и культурно-исторических закономерностей стилиобразования музыкально-исполнительского высказывания анализируется понятие коммуникативной дистанции.

Ключевые слова: музыкально-исполнительское высказывание, коммуникативная дистанция, музыкальное общение, концепция адресата музыкальной речи, коммуникативно-интерпретационная позиция исполнителя.

The communicative aspects of the musical performance have been examined. In course of the research of individual and psychological, cultural and historical regularities of musical-performing expression styleformation the notion of a communicative distance is analysed.

Key words: musical-performing expression, communicative distance, musical communication, conception of addressee of musical speech, communicatively interpretational position of performer.

УДК 781.68

Романа Дудик

СИСТЕМА КОМУНІКАТИВНИХ ВПРАВЛЯНЬ ДЛЯ ДИРИГЕНТА-ПОЧАТКІВЦЯ

Розробка заходів підвищення ефективності навчання педагогів-диригентів здійснюється з таким розрахунком, щоб їх реалізація сприяла встановленню єдності взаємозв'язку між всіма етапами управлінського циклу, спрямованого на формування комунікативної культури хорового диригента.

Основою процесу спілкування диригента є встановлення взаємних психічних контактів і комунікацій з виконавцями, обмін інформацією між хористами у творчому процесі, а також взаємовплив і психологічних взаємодій.

Ключові слова: диригент, спілкування, міміка, жест.

На сучасному етапі особливої гостроти й актуальності набуває теоретичне та практичне вивчення й осмислення диригентського виконавства як результату творчої взаємодії диригента й хорового колективу.

Формування диригента-виконавця, його професіонального мислення і навичок виконавської майстерності відбувається в процесі нагромадження та вдосконалення педагогічного досвіду. Повноцінне оволодіння професією неможливе без засвоєння комплексу спеціальних знань, умінь і навичок, необхідних у практичній музично-педагогічній діяльності.