

*The synthesis of the different kinds of composer techniques, thematics, different key harmonic types stipulates synthesis, different means of material organization – fusion in performance. The chamber choirs “Kyiv”, “Kyiv Camerata” and others are modern collectives, which using all the mighty arsenal of the intonational, shading and colloristic possibilities of voices and instruments embody their interpretation vision of the modern musical art. The contemporary musical performance gives reasons to consider it in the general European context.*

**Key words:** *alleatorics, genre, colloristics, polyscale, polyphony, rhythm, synthesis, sonority, thematics.*

УДК 781.6

ББК 85.310.71

Лариса Опарик

## КОНЦЕПЦІЯ АДРЕСАТА МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ В АСПЕКТІ ХУДОЖНЬОГО СПІЛКУВАННЯ МУЗИКАНТІВ І СЛУХАЧІВ

*У статті розглядається комунікативна функція музичного виконавства, як чинника художньої взаємодії композиторів, виконавців та слухачів у процесах музичного спілкування. Аналізується вплив слухацького сприйняття на становлення музично-виконавської інтерпретації.*

**Ключові слова:** *комунікативна функція музичного виконавства, концепція адресата музично-виконавського висловлювання, художнє спілкування, виконавська інтерпретація.*

Спостереження за динамікою музичного життя останніх років виявляють помітне скерування представників академічного виконавства у сферу пошуків активних форм музичного спілкування із широкою слухацькою аудиторією. Нерідко такі пошуки створюють ілюзію розмивання культурних полюсів високої (“серйозної”) та масової музики, зорієнтованої на видовищність, розважальність.

Апофеозом постмодернового плюралізму у співіснуванні елітарного мистецтва та маскульту можна вважати практику спільних концертних виступів зірок академічної естради та шоубізнесу (Башмет – Стінг, Кабальє – Басков та інших), що привернули до себе увагу багатомільйонної аудиторії. Подібні заходи ілюструють передусім соціальну спільність виконавських комунікативних ролей представників різних музичних світів, головна з яких полягає в консолідуванні публіки довкола музичної події. “Музикант має проявляти організаторську діяльність, – стверджував Б.Л.Яворський. – Його спеціальність – об’єднання” [3, с.66].

Проте дублювання комунікативних функцій високої та розважальної музики має чітке обмеження, зумовлене вартісними параметрами самого предмета естетичного спілкування – музичного твору, що у сфері академічного мистецтва апелює до космосу людської особистості, до інтелектуально та духовно напруженого буття її свідомості.

Показовими у зв’язку із цим видаються різнобічні дослідження комунікативних аспектів музично-виконавської інтерпретації, здійснені в сучасних музикознавчих працях В.Москаленка, О.Катрич, О.Зінкевич, Т.Рощиної, Т.Сирятської, І.Сухленко та інших. Разом із тим фактично відкритим залишається питання розробки системного підходу до вивчення комунікативної функції музичного виконавства та виконавської інтерпретації у сфері художнього спілкування.

Це пояснюється низкою причин, головна з яких полягає в предметному розгалуженні музикознавчих досліджень комунікативних факторів виконавського мистецтва, що вивчаються і теорією виконавства, зорієнтованою на комунікативну ланку “виконавець – композитор” (виконавець – твір), і музичною соціологією, у центрі уваги якої перебуває співвідношення “виконавець – слухач”.

Отже, завданням нашого дослідження є спроба об’єднання “композиторцентричного” та “слухацького” дослідницьких векторів у руслі системно-мовленнєвого підходу з метою виявлення ключових комунікативно-психологічних механізмів ефективного функціонування музично-виконавської інтерпретації в процесах художнього спілкування.

Сучасна музична наука трактує виконуваний інтерпретований твір, як “особливий вид музичного висловлювання” (В.Медушевський), “комунікативну форму” (В.Москаленко), яка в ситуації свого сценічного втілення стає ареною зустрічі та предметом музичного спілкування

особистостей композитора, виконавця та слухача. При цьому постать музиканта-виконавця розглядається як визначальна, адже від його комунікативної ініціативи, спрямованої як “вглиб” твору – до безпосереднього звучання, тобто в напрямі композитора, так і “назовні” – у напрямі до слухачів-адресатів естетично-інформаційного повідомлення, залежить становлення музичного твору, як цілісного художнього феномену.

Одним з основних “пускових механізмів” такого становлення є, на наш погляд, втілення певної концепції адресата в музично-виконавському висловлюванні інтерпретатора. Поняття концепції адресата висловлювання в нашому розумінні включає в себе уявний образ людського начала, закладений у комунікативній програмі музичного твору. Узагальнене трактування комунікативних принципів музичного твору міститься у сформульованій Б.Асаф’євим “спрямованості форми на сприйняття”, що передбачає здатність музичної форми емоційно впливати на слухача, забезпечувати його активність, підтримувати його інтерес і таким чином сприяти досягненню художньої ідеї твору.

Конкретизуючи це асаф’євське положення, А.Сохор, зокрема, пише: “Створюючи музику, композитор – свідомо чи несвідомо – адресується до більш або менш визначеної за своїми смаками, інтересами та рівнем аудиторії, враховуючи та відображуючи у своїй творчості як загальні психологічні закономірності музичного сприйняття... так і ті конкретні соціально-історичні особливості, котрі властиві потенційним “адресатам” його твору” [7, с.222].

Як бачимо, А.Сохор установлює багаторівневість комунікативної адресованості в музичній творчості та намічає в даному випадку два аспекти цього явища: внутрішньоконпозиційний – психологічно-сприйняттєвий та зовнішньоконпозиційний – соціально-історичний чинники творчого кореспондування.

Виразною ілюстрацією обопільності зазначеного процесу видаються записи В.Фуртвенглера щодо інтерпретації П’ятої симфонії Бетховена: “Характер зв’язку будь-якого композитора зі своєю публікою ми можемо сповна розшифрувати психологічно по манері подачі матеріалу. Бетховен до слухача ставиться принципово серйозно, навіть незвичайно серйозно. <...> У ставленні Бетховена до свого слухача говорить його потреба в обов’язковій логіці дії, яка не може і не повинна перерватися ані на мить. Ця потреба доводить, як цінує композитор тісний контакт із слухачем, як важливо для нього бути дійсно зрозумілим.

Слухач – це гідний партнер для Бетховена, котрий бачить у ньому ближнього, якого треба полюбити як самого себе, у справжньому християнському сенсі. Бетховен ставиться до слухача так само серйозно, як і до самого себе. Тому він не задовольняється констатацією наявності повноцінного слухача, але й вимагає його. Тому кожне правдиве виконання бетховенського твору в ідеалі неначе створює спільноту, колектив” [9, с.430–431].

Показовим у цих записах є те, що виконавське прочитання-розпізнавання композиторської концепції адресата поєднує, з одного боку, аналіз композиційних прийомів Бетховена, з другого, – глибоке проникання в загальнолюдську сутність творчості композитора через досягання його художньо-комунікативної позиції. Таким чином, виконавське усвідомлення композиторської концепції адресата-слухача стає стильовою домінантою інтерпретаційної стратегії В.Фуртвенглера, котрий вважається представником так званого об’єктивного, класицистичного напрямку у виконавстві.

Осягання виконавцем-інтерпретатором комунікативної позиції композитора є водночас і витлумаченням його індивідуального стилю, адже саме в стилі виявляє себе активна воля митця. Проблема стилю в музичному виконавстві тісно пов’язана з проблемою музично-виконавської інтерпретації. Стиль як такий у мистецтві завжди виступає корелятом тої чи іншої історичної епохи, свого роду каналом циркуляції ідей, образів, цінностей. Отже, стиль, втілений у музично-виконавській творчості, увиразнює здатність інтерпретації функціонувати в конкретному соціально-історичному контексті, а це, як відомо, є одним із головних критеріїв ціннісних параметрів виконавської інтерпретації.

Із цього погляду цікавим видається ще один приклад взаємодії виконавського та композиторського стилів, в основі яких виявляється власне спільна концепція образу слухача. Наведемо епізод із мемуарів Артура Рубінштейна, в якому музикант описує свій виступ на П’ятому Всесвітньому конкурсі піаністів імені Антона Рубінштейна, зокрема власне виконання ремінорного концерту свого видатного однофамільця – засновника конкурсу.

“Мене покликали, – згадує Артур Рубінштейн, – пальці мої були мов лід. Я поклонився і сів, почувавши себе на грані непритомності. Однак, при перших акордах оркестру я став іншою людиною; я увійшов у стан трансу. Я грав неначе під дією невідомої сили. Моя інтерпретація була, мабуть, електризуючою, бо схвальні вигуки пролунали перш, ніж я закінчив каденцію. З останньою нотою вибухнув грім аплодисментів. Публіка плескала, гупала ногами, ревіла. Жюрі повставало з місць та аплодувало. У перерві всі члени журі прийшли в артистичну привітати мене. Глазунов сказав: “Мені здавалось, я чую Антона Григоровича (Рубінштейна)”. Пані Єсіпова обійняла мене та розцілувала. Я був на сьомому небі” [6, с.140].

В описі концертної ситуації музичного спілкування звертає увагу, насамперед, самовідчуття артиста. “Стан трансу”, “дія таємничої сили”, почутий Глазуновим “голос” самого композитора немовби натякають на спиритичний характер музичної події, в якій виконавцю відводиться роль медіума. Показово, що стан перебування на межі “двох світів” – цей пожеданий апогей багатьох особистісних поривань у руслі романтизму – розпізнається сучасниками й у грі Антона Рубінштейна.

Помітна співзвучність світовідчужань композитора і виконавця пояснюється не тільки спільністю естетико-стильових індивідуальних виражень епохи, але й, очевидно, суголосністю їх розуміння самої природи виконавства, як істинної творчості, прийнятої імпровізаційністю, безпосередністю та щирістю спілкування зі слухачами. За свідченням сучасників, одна й та сама програма ввечері та наступного дня вдень часто трактувалась Антоном Рубінштейном зовсім по-різному.

“Справжній концерт – завжди імпровізація”, – вторить Артур Рубінштейн, будучи вже зрілим майстром, котрий і на зорі своєї щасливої артистичної кар’єри, напередодні першого в житті конкурсного виступу відмовляється від репетиції рубінштейнівського концерту з оркестром, “вважаючи, що без такої підготовки інтерпретація здаватиметься більш безпосередньою” [6, с.140]. Він також пише, що завжди відчував “таємну потребу в слухачах”, адже “атмосфера напруження та збудження в залі сприяє добрій інтерпретації” [6, с.141].

Промовистою видається та обставина, що Артур Рубінштейн у дні конкурсу звертається до свого великого однофамільця й під час виконання творів інших композиторів. Наприклад, інтерпретація другої частини сонати ор.90 Бетховена, за словами піаніста, містила такий підтекст: “Професор Барт говорив мені, що Антон Рубінштейн у цій частині зворушував слухачів до сліз. Із цієї думкою в голові я вклав у сонату всю душу, надаючи кожному повторенню чудової мелодії нового та більш сильного вираження” [6, с.142].

Таким чином, *внутрішнім адресатом* музично-виконавського висловлювання піаніста стає інший піаніст, тобто набирає сили творчий діалог двох індивідуальних фортепіанно-виконавських стилів – по-своєму унікальних та водночас багато в чому споріднених саме через подібність втілених у творчості концепцій образу адресата-слухача. Це породжує, судячи з опису самовідчуття артиста та реакції публіки на його виступ, ефект художнього відкриття в конкурсній події музичного спілкування.

Звертання виконавця до реальної слухачької аудиторії унаочнює ситуація концертного спілкування. Живий контакт із публікою, наявність зворотнього зв’язку тією чи іншою мірою зумовлюють відповідні до психологічної атмосфери залу коригування попереднього задуму виконавцем. Разом із тим виконавець уже в період підготовки твору до виступу прагне заздалегідь передбачити реакцію на твір слухачької аудиторії, з якою він зустрінеться в концертному залі.

Отже, реальне або прогнозоване слухачьке розуміння так чи інакше ситуативно або випереджено, свідомо чи підсвідомо включається в структуру музично-виконавського висловлювання, зумовлюючи комунікативно-інтерпретаційну позицію артиста. Тут виникає паралель із теорією аргументації в античних вченнях про ораторське мистецтво, для якої “характерне розуміння аудиторії як великої кількості людей, на котрих хоче вплинути оратор своєю аргументацією незалежно від того, чи присутні вони “фізично” на його виступі” [1, с.51].

Явище комунікативно-інтерпретаційної позиції музиканта-виконавця також формувалося в конкретних історичних умовах музичного спілкування. Наприклад, аналізуючи відношення між музикантом і публікою в доромантичну епоху, А.Ейнштейн пише, що церковний музикант “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” [10, р.37–38].

Показово, що крізь міркування вченого про взаєморозуміння між музикантом і публікою проступає явище комунікативно-виконавської дистанції – характер та міра особистої психологічної відстороненості або наближення музиканта-виконавця до аудиторії. Комунікативна дистанція, яку свідомо чи підсвідомо встановлює артист між собою та слухачами, породжує відповідну інтонацію музичного спілкування – довірчу, інтимну, експресивну, владну, пафосну, іронічну, елітарну тощо, яка стає важливим визначником стилю індивідуального музично-виконавського висловлювання.

Отже, індивідуальні творчі програми митців – представників різних музичних жанрів, культурних епох та стилістичних напрямів характеризуються тими чи іншими оригінальними концепціями адресата, зумовленими соціально-історичним контекстом свого часу. Показовим у цьому сенсі є мистецтво ХХ століття, коли “різко, якісно зростає творча роль читача, слухача, глядача, який повинен – кожний... по-своєму – разом з художником... формувати, доводити, завершувати полотно, граніт, ритм, партитуру до цілісного навічного здійснення. Такий “додатковий” читач або глядач проектується автором, художньо винаходиться, передбачається” [2, с.271].

І не тільки проектується, а ще й провокується митцем. Прикладом такого талановитого провокування в музично-виконавському мистецтві минулого століття стала творчість Г.Гульда. Відмовившись від публічних виступів, артист “заявив, що у вік техніки концертне життя взагалі засуджене на вимирання, що тільки грампластинка дає артисту можливість створити ідеальне виконання, а публіці – умови для ідеального сприйняття музики. <...> “Концертні зали зникнуть, – пророчив Гульд. – Їх замінять платівки” [4, с.111].

Відхід від концертної естради в момент завоювання світового визнання мотивувався Гульдом насамперед причинами творчого характеру. Він говорив: “Музикант, виходячи на сцену, опиняється віч-на-віч з масою слухачів. І “маса” вимагає того, за що вона платить. Якщо одного разу музиканту щось вдалося, у наступних концертах публіка вже чекає саме цього. Прагнення виконавця до повторення веде до “величезного консерватизму”. <...> Немає можливості сказати: Ні! Я хочу зробити це по-іншому. <...> На подібних концертах я відчуваю себе приниженим. Ніби я учасник водевілю” [8, с.119].

Розірвавши зв’язки зі слухачами – живими людьми, артист усамітнюється серед звукозаписних автоматів-роботів, щоб створювати власний світ, віддаючи йому всю свою душу. Ось думка Г.Фріда із цього приводу: “У жодній науково-фантастичній новелі не зустрічав я подібної справжньої трагедії сучасної людини, наділеної найвищим інтелектом і творчим генієм! Тому Гульд – фігура трагічна” [8, с.120–121].

Проте відмова від безпосереднього контакту з публікою зовсім не означає небажання продовжувати з нею художній діалог, мало того – дискутувати з нею на основі музичної інтерпретації. І полярність відгуків (від цілковитого захоплення до роздратованого заперечення) слухачів, критиків на виконавські шедеври Гульда, створені в повній ізоляції, це підтверджує.

При цьому маємо на увазі, що “спілкування – завжди дія, навіть якщо це відмова від спілкування, байдужість, індивідуальність. Активність і пасивність, бажання говорити з іншими та відмова від спілкування, прагнення до контактів та відхід від них, жвава суперечка та вперте мовчання – усе це форми взаємодії, спілкування людини зі світом, в якому завжди є певний зміст, інформація про особистість та її відношення з дійсністю, конкретна мета” [5, с.56].

Насправді Гульд хоче спілкування, розуміючи, наскільки небезпечним є для музиканта відрив від людей. Тому він створює автобіографічну серію “радіодокументів”: нарисів, уявних бесід, діалогів. В есе “Ідея Півночі” музикант говорить: “Найбільша небезпека самотності – заблудитися”.

Вражає те, що творчість Г.Гульда постає перед нами повнокровною, життєстверджуючою, без будь-яких натяків на хворобу, яка переслідувала музиканта все життя. Думається, що такий феномен відбувся в тому числі й завдяки тому, що музично-виконавське висловлювання Гульда передбачає власне ідеального слухача, позбавленого рутинних слухачьких забобонів, готового до сприйняття несподіваних інтерпретаторських рішень, до вишуканої естетичної пошуківки з митцем, відкритого для повноцінного рівноправного творчого діалогу, в якому народжується істина.

До таких думок спонукають високий художній ценз і виняткова популярність виконавських трактувань Гульда, зафіксованих у звукозаписі. Принципове надання переваги дистантним формам художнього спілкування ілюструє скерування музично-виконавського висловлювання саме до ідеально програмованого слухача, актуальність якого, з одного боку, ознаменувала розквіт епохи зростаючої інтелектуальності мистецтва, з другого, – її кризу – цивілізаційний наступ уніфікованої масової культури.

Підсумовуючи розглянуте, можна зробити висновок, що втілення в музично-виконавському висловлюванні оригінальної концепції свого адресата увиразнює комунікативно-психологічні, відтак – і стильові чинники музично-виконавської інтерпретації, що суттєво позначається на її здатності функціонувати не тільки в певному соціально-історичному контексті, але й у конкретній ситуації музичного спілкування. Завдяки цьому музично-виконавське мистецтво стає ефективним засобом взаєморозуміння особистостей, їх ідейного та духовного об'єднання, що забезпечує зберігання як людської культури в цілому, так і музичної культури зокрема.

1. Безменова Н.А. Неориторика: проблемы и перспективы // Семиотика. Коммуникация. Стиль: Сборник обзоров. – М.: ИНИОН, 1983. – С.37–83.
2. Библер В.С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. – М.: Политиздат, 1990. – 413 с.
3. Гаккель Л. О новой исполнительской личности // Советская музыка. – 1984. – №4. – С.63–68.
4. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. – 2-е изд. – М.: Советский композитор, 1990. – 416 с.
5. Петрова А.Н. Сценическая речь: Учебн. пособие. – М.: Искусство, 1981. – 191 с.
6. Рубинштейн А. Дни моей молодости (Фрагменты) // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М.: Музыка, 1981. – Вып.9. – С.113–166.
7. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: Сборник статей. – Л.: Советский композитор, 1981. – Т.2. – 295 с.
8. Фрид Г. Музыка – общение – судьбы. – М.: Советский композитор, 1987. – 240 с.
9. Фуртвенглер В. Статьи. Беседы. Из записных книжек // Дирижерское исполнительство. – М.: Музыка, 1975. – С.398–437.
10. Einstein A. Music in the Romantic Era. – New York: W. W. Norton & company, inc., 1947. – 369 p.

*The article deals with the communicative function of the musical performance as the factor of communicative interaction between composers, performers and listeners in processes of musical communion. The influences of the listeners' perception on the forming of the musical-performing interpretation is analysed.*

**Key words:** *communicative function of musical performance, conception of addressee of musical-performing expression, artistic communion, performing interpretation.*

УДК: 78.03+74.580

ББК 85.310.70

Олена Реброва

## ДО МЕНТАЛЬНИХ ОЗНАК МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-МУЗИКАНТІВ

*У статті розглядаються аспекти феномену ментальності в різних галузях науки. визначено поняття ментального досвіду, актуалізована проблема ментальних ознак музично-виконавської підготовки, запропоновані методичні рекомендації щодо врахування ментальності в процесі музично-виконавської підготовки студентів-іноземців.*

**Ключові слова:** *музично-інструментальна підготовка, ментальність, ментальний досвід, інтерпретація, художній образ.*

Останнім часом особливої уваги у філософії, психології, етнології, педагогіці та інших науках набуває категорія ментальності. Ця категорія розглядається в контексті соціально-психологічних процесів, як образ мислення, поведіння, стереотипів та установок тієї чи іншої соціально-професійної групи; як образ мислення, свідоме та безсвідоме прийняття традицій певного народу та етносу; як психологічний розумовий процес (В.Андрущенко, В.Бех, В.Буряк, О.Барішполець, Г.Гачев, Б.Гершунський, А.Гуревич, О.Донченко, Р.Додонов, М.Захарченко,