

Ильенко М. М.

Харьковский университет искусств им. И. П. Котляревского

ПОНЯТИЕ ВИРТУОЗНОСТИ В АСПЕКТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ (НА ПРИМЕРЕ ФЕНОМЕНА «ТРУБАЧ-ВИРТУОЗ»)

УДК 78.071.2:788.1

Ильенко М. М. Понятие виртуозности в аспекте музыкального стиля (на примере феномена «трубач-виртуоз»). В статье рассмотрено понятие «виртуозность», включаемое в систему музыкального стиля. Выявлены комплексные свойства феномена виртуозности, относящегося к мышлению исполнителя-интерпретатора, прослежены и систематизированы различные точки зрения на виртуозность как основу «стильной» выразительной игры. Очерчена историческая эволюция виртуозности как художественного фактора в музыкальном искусстве, выделены и систематизированы этапы становления исполнительского творчества как особого рода деятельности. Общая концепция виртуозности в исполнительском искусстве в данной статье впервые распространена на творчество трубача-виртуоза, образцом которого является деятельность выдающегося музыканта, одного из основателей современной школы искусства игры на трубе — Т. А. Докшицера. Рассмотрены наблюдения над спецификой трубного исполнительства, изложенные Т. А. Докшицером в научных и методических работах. Отмечено, что отношение Т. А. Докшицера к виртуозной игре на трубе отвечает концепции виртуозности, сложившейся в процессе эволюции музыкального мышления, в связи с чем современный трубач-виртуоз мыслится как универсальный музыкант, владеющий в совершенстве как техникой игры на инструменте, так и глубокими знаниями в области музыкального искусства вообще.

Ключевые слова: виртуозность, искусство «стильной игры», мышление исполнителя-виртуоза, феномен «трубач-виртуоз», Т. Докшицер как глава современной отечественной школы игры на трубе.

Ильенко М. М. Поняття віртуозності в аспекті музичного стилю (на прикладі феномену «трубач-віртуоз»). У статті розглянуто поняття «віртуозність», яке включається до системи музичного стилю. Виявлені комплексні властивості феномену віртуозності, який відноситься до мислення виконавця-інтерпретатора, прослідковано та систематизовано різні точки зору на віртуозність як основу «стильної» виразної гри. Окреслено історичну еволюцію віртуозності як художнього фактору в музичному мистецтві, виділені і систематизовані етапи становлення виконавської творчості як особливого роду діяльності. Загальну концепцію віртуозності у виконавському мистецтві у даній статті вперше розповсюджено на творчість трубача-віртуоза, зразком якої є діяльність видатного музыканта, одного з фундаторів сучасної школи мистецтва гри на трубі — Т. О. Докшицера. Розглянуті спостереження над специфікою трубного виконавства, викладені Т. О. Докшицером у наукових і методичних працях. Відзначено, що відношення Т. О. Докшицера до віртуозної гри на трубі відповідає концепції віртуозності, яка склалася в процесі еволюції музичного мислення, у зв'язку з чим сучасний трубач-віртуоз мислиться як універсальний музыкант, що досконало володіє як технікою гри на інструменті, так і глибокими знаннями в галузі музичного мистецтва взагалі.

Ключові слова: віртуозність, мистецтво «стильної гри», мислення виконавця-віртуоза, феномен «трубач-віртуоз», Т. Докшицер як глава сучасної вітчизняної школи гри на трубі.

Il'enko M. M. Concept of virtuosity in terms of musical style (for example the phenomenon of "virtuoso-trumpeter"). Concept of virtuosity in terms of musical style (for example, the phenomenon of "virtuosotrumpetplayer"). The article considers the concept of "virtuosity", included in the system of musical style. Revealed the complex properties of the phenomenon of virtuosity, related to thinking artist interpreter, tracked and classified the different points of view on the basis of virtuosity as "stylish" expressive play. Outlined the historical evolution of virtuosity as artistic factor in music, allocated and systematically performing creative stages of development as a special kind of musical activity. The

general concept of virtuosity in the performing arts in this article for the first extended to creativity trumpet player, a sample of which is the work of an outstanding musician, one of the founders of the modern school of trumpet playing — T. A. Dokshitser. Considered observations on the specificity of the trumpet performance, as set out in the T. A. Dokshitser scientific and methodical works. It is noted that the position of T. A. Dokshitser to virtuoso playing trumpet corresponds to the concept of virtuosity, developed in the course of evolution of musical thought, in connection with which the modern trumpet player is thought of as a universal musician, holding perfectly as the technique of playing the instrument, as well as deep knowledge in the field of musical art.

Keywords: virtuosity, the art of "stylish play", thinking a virtuoso performer, the phenomenon of "trumpet player" T. Dokshitser as the head of the national school of modern trumpet playing.

Постановка проблеми. Проблема исполнительской виртуозности — одна из наименее разработанных в музыкальной науке. Различные аспекты этой проблемы затрагиваются в исполнительском музыкознании (Л. Гаккель [3], Н. Жайворонок [6], О. Катрич [7], Л. Шаповалова [16]), но в теоретическом плане, а, тем более, в экстраполяции на инструментальные стили, такие, как стиль трубы, этот вопрос изучен недостаточно. Истоки исследования виртуозности как эстетической и музыкально-поэтической категории восходят к эпохе Барокко, когда впервые выделился класс солистов-виртуозов, о которых писал еще И. Кунау в XVII в. [9]. В целом же вопросы исполнительской виртуозности рассредоточены в различных школах и методиках игры на отдельных инструментах, например, в работах Т. Докшицера [4; 5] и В. Посвалюка [12] по искусству игры на трубе.

Связь с научными или практическими задачами. Данная статья выполнена в рамках комплексной темы «Классическое и современное композиторское и исполнительское творчество в научном пространстве исторического музыкознания» перспективного тематического плана научно-исследовательской деятельности Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского на 2011–2016 гг. Материалы данной статьи могут быть использованы в учебной и исполнительской практике, в частности, связанной со специализацией «труба».

Актуальность темы статьи определяется: 1) недостаточной разработанностью фундаментальной категории «виртуозность» в исполнительском искусстве; 2) востребованно-

стью исследований по этому вопросу в разных музыкально-исполнительских специализациях; 3) необходимостью внедрения теоретических основ в разработку концепции виртуозности применительно к искусству игры на трубе.

Результаты предыдущих исследований.

Основным источником здесь являются труды Т. Докшицера [4; 5], идеи которых в данной статье впервые рассматриваются в комплексе с теорией музыкального стиля. Кроме того, следует упомянуть монографию В. Посвалюка [12], посвященную искусству игры на трубе в Украине. Более общие вопросы, связанные с исполнительскими стилями музыкантов разных специализаций рассматриваются в работах Н. Жайворонок [6], О. Катрич [7], Л. Гаккеля [3]. В данной статье выделен аспект соединения проблематики работ по трубному исполнительству с вопросами исполнительского стиля и виртуозности как теоретической проблемы.

Цель статьи — выявить общие и специфические черты виртуозности в аспекте музыкального стиля. Объект изучения — феномен виртуозности в исполнительском искусстве, предмет — его специфика в области искусства игры на трубе.

Основные результаты исследования. Для определения сути изучаемого явления всегда первоначально необходимо обратиться к этимологии слова, обозначающего это явление. Термин «виртуозность» — понятие, производное от лат. *virtus* — доблесть, талант, под которым в творческой деятельности понимается совершенство владения мастерством в избранной области. Человек, владеющий этим качеством, называется виртуозом, причем со временем это понятие стало относиться преимущественно к музыкально-творческой деятельности.

В толковых словарях понятие «виртуоз» представлено в двух значениях: 1) «артист, в совершенстве владеющий техникой своего искусства (преимущественно музыкант)»; 2) «человек, достигший в каком-либо деле высшей степени мастерства» [13: 127]. Виртуозность — высшая мера мастерства в какой-либо практической деятельности, эквивалентная понятиям «талант, профессионализм», а также эстетическим категориям «совершенство», «гармония» и др.

В музыкальную науку, начиная с эпохи Барокко, понятие виртуозности проникло из теории аффектов. В монографии М. Лобановой в этой связи приводится ссылка на учение Ф. Ланга, «разработавшего строго регламентированную систему передачи аффектов грусти, размышления, горя, радости, любви, страсти, гнева. Аффект — аллегорическая фигура у Ланга: на титульном листе его трактата в центре помещена Доблесть (*Virta, Virtus* — М. И.), слева от нее — Гнев, Бегство, Страх, Ненависть, Печаль, Отчаяние, справа — Желание, Отвага, Любовь, Радость, Надежда» [9: 159].

В ту же эпоху — Барокко — сформировалось понятие «поэтическая музыка» (*musica poetica*), тесно связанное с эстетикой виртуозности. В нем отражена идея двойкой сущности музыкального искусства, понимавшегося как ремесло — «*ars*» и как наука — «*scientia*». Само по себе «музыкальное искусство» — «*musica practica*» — «не входило в число “семи свободных искусств” — оно связывалось с тривиумом и преподавалось в школах кантором. Рецепты музыкального ремесла передавались ученикам: так, Кирнбергер свидетельствует, что он изучал у И. С. Баха “тайны музыкального искусства”» [9: 128].

Как таковой специальности «музыкальное искусство» в нынешнем ее понимании тогда не существовало. Музыкальные профессии четко делились на «музыкальную науку» (*musica theoretica*), которая преподавалась в университетах *musicus* — магистрами искусств (*magister artium*), и «практическую музыку» (*musica practica*), которая означала применение «теории» композиторами на практике: «Если композитор мог исполнить сочинения, но не обладал теоретическим знанием, его называли практиком; если он был посвящен в законы, но не мог исполнить свои сочинения, то он — теоретик» [9: 128].

Исполнительство вообще не входило в понятие «музыка», что постепенно преодолевается уже в XVI в. Возникает понятие «совершенный музыкант», которым является «человек, объединяющий теоретические знание и практические умения» [9: 129]. Сущность «поэтической музыки», которая постепенно стала восприниматься как альтернатива «теоретической музыке», «связана с проблемами творчества, изобретения, следования традициям» [9: 144].

Возникает учение о творческом даре, под которым понимается природная одаренность: по А. Веркмайстеру, «музыкантами рождаются, а не делаются» (цит. по: [9: 125]). Одновременно возникает культ памяти, эрудиции, подлинных знаний, что характерно для всего Барокко. В обиход музыкантов, как «теоретиков», так и «практиков», проникает античный термин «технэ», «в котором нерасчлененными предстают наука, ремесло и навыки творчества» [9: 126].

Понятие «музыкант-виртуоз» формировалось в рамках процесса автономизации музыки как вида искусства, а также параллельного выдвигания из «анонимной» исполнительской среды мастеров-виртуозов, владеющих в совершенстве голосом или инструментом. В этой связи показательным высказывание И. Кунау — одного из первых композиторов-исполнителей эпохи Барокко — по поводу совершенного музыканта, которым должен является исполнитель-виртуоз: «По существу, слово “виртуоз” имеет смысл моральный и даже государственный; оно означает, что человек за-

служивающий это звание, благороден и обладает большим умом и знаниями в своей области (...). Музыка — это, прежде всего, исполнение, а как может слушатель получить наслаждение, если музыкант не способен показать свое искусство в действии, заставляя инструмент звучать и петь? Музыкант, не являющийся исполнителем, — это тоже, что немой оператор» (цит. по: [9: 148]).

Создатель одного из первых программных циклов инструментальных сонат под названием «Библейские сонаты», по сути, дает определение понятия «исполнитель-виртуоз», актуальное и на сегодняшний день. Прежде всего, обращает на себя внимание комплексный подход к самому смыслу понятия «виртуозность», которое заключается не только во владении техническим мастерством, но имеет «моральный», «государственный» (общественный) смысл.

Музыкант, мыслящий себя виртуозом, должен обладать «знаниями», необходимыми для совершенного владения своей профессией. Кроме того, исполнитель-виртуоз должен иметь собственный стиль: хотя И. Кунау прямо об этом не говорит, но в его словах — «музыка — это, прежде всего, исполнение» — звучит мысль об исполнительстве как о стилевом явлении, равнозначном композиторскому творчеству, тесно связанном с этим творчеством, а не просто «вторичном», «производном», «несамостоятельном».

Настаивает И. Кунау и на том, что музыкант любой профессии должен быть исполнителем, что реально демонстрируют мастера музыкального искусства прошлого и настоящего. Сама система композиторско-исполнительского труда, даже при произошедшем закономерном разделении этих двух профессий, подтверждает их постоянную связь. Однако исторически характер этой связи менялся: сначала, начиная примерно от раннего Барокко, возникал «класс» «играющих творцов» (термин Н. Жайворонок [6: 8]). Здесь наблюдается приоритет понятия «творец», хотя в практике «концертирующего стиля» Барокко наблюдался паритет композиторства и исполнительства, причем исполнительский фактор в развитии жанров и стилей музыки был исходным (пример — композиторы-скрипачи, в частности, А. Корелли, А. Вивальди и др.).

Вопрос об исполнительском творчестве, с которым тесно связана суть виртуозности, — один из центральных вопросов современного музыковедения, интенсивно развивающегося в области науки об исполнительстве. В исполнительском музыковедении, в свою очередь, ставится задача осмысления терминологического аппарата, его ключевых понятий — «исполнитель» и «интерпретация». По мнению Г. Орджоникидзе, «среди музыкальных терминов нет более неудачного, чем исполнитель. В самом этом слове подавляется возможность действия по собственной воле, по

собственной инициативе, ради индивидуальной цели» [11: 64].

Это же касается и термина «интерпретатор», который Г. Орджоникидзе считает «более удачным, но не до конца. Интерпретация — разъяснение смысла объективно уже сущего. Интерпретатор — это музыкант, в большей или меньшей мере постигающий смысл уже сотворенного» [11: 64]. Тот неоспоримый факт, что исполнитель интерпретирует, трактует по-своему данный композитором текст музыкального произведения, отталкивается от объективных, реальных знаков этого текста, который он, в принципе, в основных их параметрах не может менять, не означает пассивности исполнительской деятельности.

По В. Холоповой, наряду со средствами «композиторского центра», существуют (сосуществуют) средства «исполнительского центра»: к первым относятся гармония, мелодика, тематизм, архитектоника, метроритмика, фактура, оркестровка и др.; ко вторым — динамика, агогика, артикуляция, микроинтервалика на нетемперированных инструментах [15: 227].

Стиль в музыке в содержательном плане двойственен. В нем, по В. Холоповой, объединяются уникальные, неповторимые и типизирующие, «тиражирующие» черты, что «делает стиль парадоксальным “двуликим Янусом”» [15: 228]. Как отмечает в этой связи Е. Назайкинский, проблемы соотношения индивидуальных стилей с историческими, региональными, жанровыми в настоящее время в музыкальной науке получают два основных решения. Первое из них «проходит через разработку понятия типического применительно к стилю. Во всех стилях более широкого, чем личностный, ранга индивидуальное начало отображается в форме типического, т. е. в форме, как раз весьма специфичной для искусства» [10: 66]. Второе решение проблемы предполагает «признание (а также скрупулезное доказательное исследование) того, что все сопутствующие проявления личностного начала, факторы и условия (инструментарий, письменность, приобретенные в недрах школы нормативы и т. д.) так или иначе индивидуализируются, подчиняются единичному и становятся особенными» [10: 66].

Дифференцирующие (личностные) и интегрирующие (надличностные) факторы и условия стиля по-разному проявляются в композиторском и исполнительском творчестве. В частности, «наиболее непосредственное проявление личности как конкретного, единичного субъекта мы видим в музыкально-исполнительском стиле» [10: 66]. Именно исполнитель «одухотворяет», актуализирует стилевое восприятие современного человека, отыскивающего в музыке, «дошедшей до нас, проявление человеческой личности как личности индивидуальной, хотя и видимой через туманное стекло времени в весьма размытых,

обобщенных контурах» [10: 67]. Эта кларитивная (проясняющая) функция исполнителя-интерпретатора всегда является первичной по отношению к музыке прошлого, вне зависимости от ее принадлежности «анониму» (фольклорная практика) или «персоне» (академическая, т. н. опусная композиторская музыка).

Виртуозность — неотъемлемый атрибут концертности, под которой следует понимать начало и принцип музыкального мышления (Б. Асафьев [1: 218]), распространяемые как на композиторскую, так и исполнительскую практику. Концертирование предполагает автономизацию исполнителей, вступающих в контакт со слушателями посредством «преподносимых» (Х. Бесселер [17]), «концертных» (А. Сохор [14]), жанров, система которых не является прерогативой лишь академического музыкального пласта, а имеет свои корни в фольклоре и музыкально-творческих видах искусства «третьего» (В. Конен [8]) пласта, под которым понимается музыка быта и развлечений, в широком смысле — неприкладная «легкая музыка».

Уже в аутентичном фольклоре выделяется класс народных профессионалов-виртуозов, избирающих своей профессией музыку. Чаще всего они выступали не только как музыканты, но и как актеры, мимы, откуда происходят такие названия подобных профессий, как менестрели, жонглеры, ваганты, мейстерзингеры, на Руси — скоморохи, в Украине — кобзари и певцы-лирники и т. д. Эти исполнители-виртуозы передавали свое искусство устным путем, оставаясь в основной своей массой анонимными. На базе фольклорных и полупрофессиональных (цеховых) традиций формировалась инструментальная культура городского типа, уже тесно переплетающаяся с собственно академическим творчеством.

В этом пласте музыкальной культуры доказательством связи виртуозности и стиля является понятие «стильная игра», о котором Л. Гаккель пишет следующее: «Нам думается, речь может идти об одном: о постижении объективной картины авторского стиля. А для этого нужно ясно видеть следующее: какие средства музыкального искусства автор отбирает из арсенала имеющихся средств, как он эти средства комбинирует и преобразовывает и — второе — как у него с помощью этих средств складывается неповторимая форма одного отдельного произведения» [3: 75].

«Стильная игра — синоним игры выразительной». Выдвигая этот тезис, Л. Гаккель говорит о постижении стиля, «вхождении» в стиль, означая, что в этом случае исполнитель «увидит существенность формы: та или иная комбинация средств, та или иная фактура сами по себе уже смогут внушить верные догадки о том, “что хотел сказать” автор, какой образно-эмоциональный смысл придавал он тому или

иному музыкальному материалу, какую роль отводил этому материалу в развертывании формы, в драматургии произведения и т. д.» [3: 75–76].

Стилизуя «под автора», исполнитель-виртуоз всегда находит в произведении «свое», созвучное его творческой индивидуальности. Ведь подлинное музыкальное произведение, созданное выдающимся автором, всегда многогранно, и исполнитель в «стильной игре» всегда найдет возможность выразить свой стиль, свою творческую манеру, свой почерк. В этом плане музыканта-исполнителя часто сравнивают с театральным актером, для которого существенно не только мастерское воспроизведение текста, но и «вживание» в этот текст, придание ему черт своей неповторимой стиливой индивидуальности.

Однако, при всем сходстве профессий актера и музыканта-исполнителя (последнего не случайно называют артистом), здесь есть и существенные различия. Исполнитель-музыкант действует в интерпретации самостоятельно, прорабатывая форму произведения с помощью системы правил и навыков, подчеркнутых им в определенной школе и приобретенных в собственной практике. В театре актер в этом плане менее самостоятелен, поскольку функцию интерпретатора художественного произведения, в данном случае, театральной пьесы, берет на себя режиссер.

Исполнитель-виртуоз в своей концепции стильного исполнения музыкального произведения не нуждается в режиссуре, выступает, если можно так сказать, как режиссер и актер одновременно. В этом состоит специфика музыкально-исполнительского стиля как единства, творческого симбиоза двух личностей — композитора и музыканта-виртуоза, взявшегося за исполнение его музыки. Центральным вопросом в теории музыкального исполнительства является вопрос о мере соотношения этих двух индивидуальных начал. При всей яркости и самобытности творческого дарования исполнителя последний выступает всегда не как автор, а как соавтор исполняемой музыки, актуализируя ее для слушательской аудитории, показывая через нее свой стиль в широком спектре его логических и эмоциональных проявлений.

В целом стиль исполнителя виртуоза характеризуется как «система мировидения» (О. Катрич [7: 8]), накладываемая на композиторский стиль, запечатленный в каждом отдельном произведении. Оставаясь всегда самим собой, исполнитель ассоциативно тяготеет к раскрытию «образа автора», который всегда присутствует в контексте подлинного «стильного» исполнения. В широком коммуникативном смысле исполнитель-виртуоз выступает как медиум (посредник), как выразитель авторских идей, воспринятых им на индивидуальном уровне. Стиль исполнителя-виртуоза

оказывается «двуликим Янусом» (В. Холопова) уже не в смысле соотношения «личностного» и «надличностного», а на уровне, который можно определить как «межличностный».

Виртуозность, рассматриваемая в аспекте стиля, — понятие, тесно связанное со спецификой голоса или инструмента, принадлежащего исполнителю как соавтору композиторского произведения. Стильная игра будет выразительной лишь в случае совершенного владения инструментом (голос — это тоже инструмент), что предполагает целый комплекс многосторонних задач эстетического и технологического порядка. Наиболее распространенной точкой зрения на музыкальное исполнительство, в котором стилевой атрибут виртуозности считается само собой разумеющимся, в настоящее время является подход со стороны когнитивного музыкознания, предполагающий выявление в музыкальном стиле его рефлекторно-познавательной сути.

Как отмечает в этой связи Л. Шаповалова, «исполнительское мышление — не сугубо репродуктивный акт»; в нем совмещаются «две операционные функции сознания, которые и составляют “камень преткновения” для интерпретатора: это понимание произведения (для самого себя) и его воссоздание (воспроизведение) для других, то есть коммуникация, или общение» [16: 555]. Исполнитель действует на основе механизмов памяти, внимания и воли, а его действия похожи на актерские — «различие заключается лишь в зоне сенсорно-перцептивных процессов — пластики, моторно-двигательной техники. В остальном же задачи подобны: поиск интонации, артикулированности, тембровой и психодинамической партитуры» [16: 555].

Исполнитель-виртуоз (подлинный интерпретатор музыки) обязан знать свой инструмент и уметь им досконально владеть для достижения искомой художественной цели — «стильной» выразительной игры как средства общения со слушателями через воспроизводимое для них «композиторское» произведение. Знание инструмента и произведения, а через них — авторского стиля во всех в него входящих параметрах, означает для исполнителя «умение».

В таком виде исполнительства, как искусство игры на трубе, общие исполнительские задачи специфицируются через способ игры и характер звукоизвлечения, свойственные именно данному инструменту. Выдающийся трубач-виртуоз современности — Т. Докшицер, посвятивший свою жизнь и творчество совершенствованию искусства игры на трубе, исходит из концепции исполнителя-актера, для которого «знать — значит уметь». Зона творческой деятельности трубача-виртуоза как интерпретатора музыкального произведения, по Т. Дошицеру, конкретизируется через по-

нятие «действие» «Действовать в музыкальном исполнительстве значит творить в состоянии интеллектуально-эмоционального подъема, погружаясь в глубины музыки и поднимаясь до ее вершин» [4: 152].

Трубач-виртуоз «действует» согласно навыкам своей профессии, круг которых не сводится, по мнению Т. Докшицера, только к показу специфики своего инструмента (расхожая формула — «на трубе трубят»). Признавая, что в этом выражении есть доля истины, Т. Докшицер одновременно фиксирует основной недостаток в игре недостаточно опытных трубачей — игру форсированным звуком, что противоречит богатству звуковой природы инструмента. Труба, действительно обладающая сильным звуком, способным «прорезать» массу звучания даже большого оркестра, не должна в действиях исполнителя-виртуоза сводиться к воспроизведению лишь этой стороны ее звукового образа. Выражение, распространенное среди трубачей, — «давать звучка», — означает, по Т. Докшицеру «использовать, к тому же неумело, лишь одну сторону богатого по выразительности и краскам инструмента» [4: 154].

Для того, чтобы выявить выразительные возможности и краски инструмента, трубач-виртуоз, по Т. Докшицеру, должен внимательно изучить композиционно-драматургические особенности исполняемого произведения, а также внимательно отнестись к имеющимся в его тексте авторским ремаркам. Последние требуются не только строго выполнять, но и понимать логику употребления тех или иных темповых, динамических, артикуляционно-фразировочных средств в их направленности на исполнительскую экспрессию. Через нее трубач-виртуоз решает задачу эмоционального воссоздания содержания озвучиваемого композиторского текста, переводя его в ранг коммуникации в системе «произведение — музыкант — слушатель».

Отражая, претворяя Другого-в-себе (М. Бахтин [2]), исполнитель-интерпретатор, в том числе и трубач, должен выявить в исполняемом произведении особенности стиля мышления композитора и собственного мышления, найти между ними «золотую середину». Ориентация на музыкальное мышление исполнителя — главный признак виртуозности как эстетико-поэтической категории музыкального искусства. Ведь «музыкальное мышление — категория, объединяющая интеллектуальную и эмоциональную природу творческой личности. Интеллектуальное начало, формируясь на основе логического мышления, анализирует, контролирует, управляет исполнительским процессом; эмоциональное — наполняет этот процесс содержанием, придает окраску, проводит ток внутренней энергии исполнителя» [4: 156].

Выводы. «Трубач на коне» — так называется одна из книг Т. Докшицера — это подлинный виртуоз-интерпретатор, обладающий соответствующими знаниями, умениями и навыками, необходимыми для творческой деятельности. В этом аспекте виртуозность, понимаемая в ее стилевом качестве, есть индивидуально-личностное претворение всей совокупности интеллектуальных и эмоциональных факторов, сконцентрированных в личности исполнителя как соавтора произведения, избранного им для интерпретации. Через призму «своего» стиля виртуоз как бы приоткрывает перед слушателями всю картину воссоздаваемой им музыки, запечатленную в данном произведении. Более конкретные параметры «измерения» степени виртуозности относятся к области исполнительской технологии, выступающей в единстве с композиторской практикой, что составляет тематику отдельных исследований, касающихся школ и приемов «стильной» игры на конкретном инструменте, в данной случае, на трубе.

Перспективой дальнейшего исследования данной темы может быть разработка специальных вопросов различных видовых инструментальных стилей, а также вокального исполнительства. Более конкретной перспективой данного исследования будет изучение индивидуально-стилевых особенностей творчества выдающихся трубачей современности, в частности, признанного главы отечественной трубной школы Т. Докшицера.

Литература:

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. — Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1977. — 279 с.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. — М.: Искусство, 1986. — 442 с.
3. Гаккель Л. Исполнителю, педагогу, слушателю: Статьи, рецензии / Л. Гаккель. — Л.: Советский композитор, 1988. — 168 с.
4. Докшицер Т. Из записной книжки трубача / Т. Докшицер. — М.: Композитор, 2008. — 229 с.
5. Докшицер Т. А. Путь к творчеству / Т. А. Докшицер. — М.: ИД «Муравей», 1999. — 205 с.
6. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Жайворонок Н. Б. — К., 2006. — 19 с.
7. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Катрич О. Т. — К., 2000. — 17 с.
8. Конен В. Дж. Третий пласт / В. Дж. Конен // Советская музыка. — 1978. — № 5. — С. 113–118.
9. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова — М.: Музыка, 1994. — 318 с.
10. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие / Е. В. Назайкинский. — М.: ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
11. Орджоникидзе Г. Место исполнителя в музыкальной культуре / Г. Орджоникидзе. — Советская музыка. — 1978. — № 8. — С. 63–75.
12. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні: Монографія / В. Т. Посвалюк. — Київ: КНУКіМ, 2006. — 400 с.
13. Современный словарь иностранных слов: ок. 20 000 сл. / Сост. Н. М. Ланда. — М.: Рус. яз., 1993. — 740 с.
14. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. — М.: Музыка, 1967. — 104 с.
15. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры [в 2-х ч.] / В. Н. Холопова; Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — СПб.: Лань, 2000. — 319 с.
16. Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыковедение? / Л. Шаповалова // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. — Харків: вид. ТОВ «С. А. М.», 2010. — Вип. 29. — С. 549–565.
17. Bessler H. Grund Fragen des musikalisch en Horens u Grund Fragen der Musikasthetik / H. Bessler. // Au Fsatze zur Musikasthetik und Musikgeschichte. — Leipzig, 1978. — С. 15–29.

Рецензент статьи: Игнатченко Г. И.,
канд. искусствоведения, профессор,
Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского,
заслуженный деятель искусств Украины