

## КРИТЕРІЇ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ До постановки проблеми

Музичний твір як феномен культури існує в синтезі двох субстанцій — знакової та інтерпретаторської. Його неможливо прочитати «відтворити в розумі» на основі нотних знаків, як скажімо, прочитати роман. Для озвучування, відтворення музичних знаків необхідний посередник — інтерпретатор, який зможе відтворити, доповнити текст своїми переживаннями, своїм ставленням «оживити» твір.

Якщо композитор запускає свою уяву шляхом немuzичних імпульсів, шляхом особливої концентрації почуттів, за допомогою якої, як вказують деякі дослідники, вдається вловлювати слабкі планетарні потоки, і він стає своєрідним провідником між космосом і людством, йому вдається зчитувати емоційні настрої і сподівання етносу, отримувати інформацію про космологічні зміни та катастрофи, сканувати інформаційні потоки ноосфери і багато іншого і все це кодувати в художньому образі, то виконавець перебуває в іншій ситуації.

Виконавець отримує нотний текст, в якому художній образ закодовано, але повністю не познано. Інтерпретуючи нотний текст, відтворюючи його в точності, виконавець вносить багато свого, особистого, і від ступеня привнесення залежить повнота відтворення художнього образу. Відомо також, що процес народження художнього образу у виконавця відрізняється від композиторського. Композиторську уяву детерміновано випадковими немuzичними стимулами, уява ж виконавця запускається і концентрується навколо конкретного об'єкту — тексту розучуваного художнього твору.

Як видається, одним з основних критеріїв музично-виконавського професіоналізму є можливість інтерпретації емоційно-образних, стилевих та життєвих контекстів у процесі виконавства музики, а також здатність до створення змістотворних моделей інтерпретаторства. Емоційно-образна складова є одним з шарів підтексту, укладеним композитором в музику. Інакше кажучи, поряд із записаними у нотній графіці музичними думками твір виявляє ще й прихований латентний шар, у якому композитори, так би мовити, кодують, з одного боку, інформацію як міру складності, як було повідомлено в деяких роботах, з другого — певні комплекси естетичних настроїв, тобто те, що було причиною створення конкретного музичного твору.

Автор, моделюючи образ, «зашифрує» його за допомогою художньої мови. Під художньою мовою звичайно розуміється арсенал виражально-образотворчих засобів, потенційні можливості яких на даному етапі розвитку має система мистецтва.

Емпатія виконавця здійснюється в процесі «декодування» авторської ідеї та створення відносно самостійного художнього образу. Наприклад, якщо у композитора художня ідея зазвичай зароджується під впливом немuzичних доміант, то в мистецтві виконавця відбувається зворотне: образи, які звучать, викликають до життя немuzичні асоціації [3, 4, 7]. Тому завдання виконавця не тільки в тому, щоб відтворити музичний твір і оживити певну музичну структуру, але ще й у тому, щоб «зчитувати» алгоритм самого музичного мислення композитора і на основі зміненого емоційного тимчасово-сміслового контексту створити свій власний емоційно-індивідуальний «Я-образ», який спирається як на музичні, так і на немuzичні асоціації.

Саме цей прихований і ніяк не позначений у знаках емоційний підтекст є таємним пластом твору і являє собою зумовлену, так би мовити логічну структуру емоційних переживань. Розкриття латентної структури музичного твору і є в певному сенсі головним змістотворним завданням виконавця, одним з головних критеріїв музично-виконавського професіоналізму. Розглядаючи праці, пов'язані з висвітленням музичного мислення [1, 3, 8], доходимо висновку (так вважають й інші фахівці): музичне мислення являє собою процес, означуваний семантичними, структурними, мовними та іншими музично-предметними характеристиками, схильними до сильної залежності від оцінної функції емоції. Але цього явно недостатньо для розуміння сутності музичного мислення.

Музичне мислення несе в собі ще й прихований, таємний процес, через що часто музичний твір стає незбагненим для немитця, який відтворює тільки зовнішній шар. Нотний текст є певним випробуванням, пасткою, загадкою, яку композитор задає виконавцю. Коли ж виконавець починає проникати вглиб, прориваючи поверхню, в пласт змісту нотного тексту, то він «наштовхується» на якісь немовні явища, що представляють композиторське мислення. Недарма процес мислення має на увазі щось домовне, те, що передує, скажімо, словам. А в музиці домовне мислення — це те, що більшою мірою передує звукам і їх запису.

У багатьох дослідженнях [10, 11, 13, 17, 18] музика розглядається як трансемоційний об'єкт. Тобто, всякий момент переходу музичного нотного (графічного) тексту в акустичний (звуковий за формою і духовний за змістом) вчиняється через емоційну сферу особистості виконавця-інтерпретатора. «Оживлення» і «одухотворення» музики здійснюється переважно емоційно, що є неодмінною і найголовнішою умовою художнього побутування музики.

Н. Мельникова у своєму дослідженні «Фортепіанне виконавське мистецтво» [9], спираючись на теоретичні концепції Б. Асаф'єва, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, також вважає, що виконавський текст може змінювати форми функціонування в різні періоди часу. Ґрунтуючись на теоретичних положеннях герменевтики та семіотики, автор бачить два шляхи виникнення нових виконавських текстів, називаючи одні «закономірними» (заснованими на розвитку традицій), інші — «незакономірними» (які ламають традиції).

Важливий внесок вносять дослідження Н. Мельникової до вчення про виникнення нових виконавських традицій, «прирошення сенсу» існуючого музичного тексту. Дослідниця бачить цей процес як впровадження в текст «особливостей образно-смыслового контексту сучасної виконавцві культури і особистої своєрідності “промови” виконавця». Авторка наголошує: «В результаті цього створений в надрах іншої культурної епохи твір стає зрозумілим слухачеві, у творі з'являється нова інформація і зростає її індивідуальне значення» [9, с. 23]. У роботах Е. Лібермана [7] та інших дослідників були визначені ті елементи музичного тексту, які і є об'єктом виконавської творчості та інтерпретації фортепіанного твору (виконавський рівень нотного тексту).

До засобів музично-виконавського професіоналізму дослідники відносять: артикуляцію (акцентуацію); динаміку (динамічне інтонування); темп і агогіку (виконавський метроритм); звук, педалізацію (темброкольоровий колорит); фразування. Ми ж до цих засобів додаємо ще відтворення енергетично-емоційного контексту твору, власне розгадування цього параметра контексту твору і визначає виконавські засоби виразності. Без енергетично-емоційного контексту засоби виразності носять позаособистий характер і не можуть відтворювати художню сутність твору, а можуть лише позначити його репродуктивний зліпок.

Музикант-виконавець проникає в сенс і підтекстові глибини твору відповідно до рівня розвитку своєї художньої свідомості. Між здатністю охоплювання енергетично-емоційного контексту і рівнем розвитку художньої свідомості існує пряма кореляція. Аналізуючи роботи, присвячені цій проблемі, можна виділити роботу В. Ражнікова «Діалоги про музичну педагогіку», зокрема розділ «Закон розвитку художньої свідомості» [16]. Автор визначає шість рівнів розвитку художньої свідомості виконавця. Така його типологія ґрунтується на інтерпретаторських можливостях виконавця-музиканта. В основу кожного з рівнів покладено суперечність між провідним способом дії та музично-виконавською технікою. Запропоновані рівні дослідник означає таким чином:

1. Семантичний рівень розвитку художньої свідомості фіксується, коли центром виконавських дій музиканта виявляється нотний текст п'єси, що розглядається як музична інформація з тим чи тим ступенем точності.

2. Рівень емоційної чутливості характерний реальною присутністю в грі музиканта ціннісного ставлення до музики. Емоційною на цьому рівні можна назвати гру, коли виконавець особисто ціннісно зацікавлений у музичному творі, і це відчують слухачі.

3. Емоційно-естетичний рівень розвитку художньої свідомості пов'язаний з усвідомленим або несвідомим прагненням музиканта виконувати музику на основі так чи інакше сформованих програм естетичних емоцій, кожна з яких позначена певним «характером».

4. Рівень модальної образності. Генеза модальної образності — звуконаслідування, поширений виконавський і педагогічний прийом. Метафоричність, що вводиться у звуковидобування, в його способи, являє собою складно організовану спробу поетизації музики. При цьому на основі вихідної семантики, крім характерності, маємо ще й якісно-естетичну багатозначність.

5. Рівень форми, яка розгортається, є співвідношення темпів з емоційними кульмінаціями. Як якісно-часовій конструкції, формі вистачило б і цих двох вимірів. Але музична форма як процес — це реалізоване суб'єктивне почування форми музикантом-виконавцем, реалізація позицій «автора і героя» в емоційно-часовій конструкції.

6. Універсально-духовий рівень. Суть духового рівня розвитку художньої свідомості музиканта — в особистому ставленні до універсуму, до реальності духу. І це ставлення є принципово провідним. Реальність духу для митця — це в певному сенсі особисте ставлення до неспостережуваних, ненаочних явищ, до нескінченних величин, до абстрактних здогадок, побудов свідомості і надсвідомості, щодо яких людина знає, що згадане приватне ставлення знаходить певний відгук і виявляє «зворотний зв'язок». Реальність духу як мета розвитку митця — ефемерна, але саме ефемерність і остаточна недосяжність робить її нескінченною і перспективною для художника як родової істоти, як духовної людини.

Музично-виконавською художньою «технікою» на універсально-духовому рівні є натхнення, наявність якого і підтверджує факт існування зворотного зв'язку. Реально натхнення проявляє себе в позитивній надмірності і багатшаровості, що постає перед музикантом як актуальний образ конкретного твору. Закон розвитку художньої свідомості, на думку В.Г. Ражнікова, починає діяти тоді, коли момент розвитку запускає особиста проблема. Конфлікт із собою як митцем-музикантом і може бути тією точкою, звідки починається суб'єктивна проблема: необхідність зміни смислів, необхідність нової якості свідомості. Рух для його отримання можливий, коли музикант прагне наступного або взагалі вищого рівня, ніж той, який на даний момент є провідним.

Як можна відчутти дію закону розвитку художньої свідомості в художньому розвитку музиканта?

Конкретний крок розвитку художньої свідомості музиканта відбувається:

1. При виникненні особистісних перешкод і проблем у зв'язку з підготовкою та виконанням музичної п'єси; при появі невпевненості в собі як у музиканті-особистості.

2. При усвідомленні недостатності художницьких якостей вищого порядку, порівняно з тими, якими музикант володіє в даний момент. Усвідомлення рівня свого художнього розвитку так чи інакше пов'язане з виконавською технікою.

Рівень володіння технікою, усвідомлений як проблемний або конфліктний, може бути змінений, піднесений на рівень більш високий лише на основі надлишку техніки. Досягнення надлишкової техніки на кожному рівні можливе лише через вжиття техніки вищого рівня. Технікою такого рівня, а також й іншими, вищими рівнями повинен досконало володіти педагог, як адекватно розвинута особистість, що перебуває поряд з учнем у продуктивному діалозі.

Пропонована ієрархія рівнів розвитку художньої свідомості музиканта-виконавця не є жорсткою. Однак, існування кожного рівня — принципове, завдяки виявленням: вихідній суперечності, самостійному способу, репродуктивній та особистісно-творчій техніки. Крім того, кожен з рівнів так чи інакше проявився в історії виконавства і музичній педагогіці. Тактильна сторона розвитку представлена в неогенезі.

Центральною основою структури закону РХС є структура рівнів. В основу саме такої регламентації розвитку художньої свідомості покладено такі умови, які дають можливість відчутно відрізнити один рівень від іншого. Вихідний рівень художньої свідомості можна встановити за умов, коли виявлено вихідні суперечності конкретного етапу розвитку, що проявляються з певністю, стійкістю і повторюваністю при кожному виконанні музикантом художнього твору; коли з певністю проявляє себе самостійний спосіб дії, переважаючи інші і тому стаючи провідним; коли можемо виділити, визначити і описати репродуктивну або творчу музично-виконавську техніку музиканта, що діє самостійним способом при вказаній суперечності.

Коли всі три складові незаперечно проявляються на спостережуваному етапі розвитку музиканта-виконавця, тоді й визначаємо даний етап як рівень, що підлягає опису й аналізу. При цьому сукупність вихідної суперечності, провідного способу і музично-виконавської техніки будемо вважати якістю свідомості. Модальність якості свідомості є своєрідність, визначена певним рівнем, тобто системою відносин між особистістю і твором мистецтва.

Основою суперечності кожного рівня є множинність можливостей в ідеальному плані і обмеженість реальних дій. Спосіб є операційна сторона звуковидобування, прийоми, за допомогою яких воно відбувається усвідомлено або неусвідомлено. Залежно від частки особистої смислової участі спосіб може бути творчим

і нетворчим, і тоді він являє собою операції звірення, зіставлення, нарощування і т. п. Всі ці операції відбуваються в знаково-звуковому полі на основі звукової семантики.

На високих рівнях побутування художньої свідомості спосіб керується над завданнями, які змінюються. Способи всіх рівнів виявляють себе як психічні механізми, тобто як співвідношення спеціалізованої уяви з її звуковою реалізацією. Всі види виконавської техніки припускають як фундамент, м'язову техніку (пальцеву, амбушурну, ножну і т. п.). Але на високих рівнях техніка — це особистісне спеціалізоване конструювання художньої звукової реальності.

Основні положення закону розвитку художньої свідомості наводять на думку, що існують не тільки рівні свідомості, а й етапи розвитку художньої свідомості. І кожен етап пов'язаний з певними особливостями саморозвитку, завдяки яким і здійснюється перехід від рівня до рівня. Наше припущення полягає в тому, що на шляху розвитку естетичної свідомості виконавець повинен подолати три етапи: досемантичний, семантичний і універсно-духовий. Коли йдеться про етапи розвитку, це не означає, що мається на увазі вікова періодизація. У деяких випадках виконавцю вдається стрімко подолати всі етапи і досягти вищого рівня розвитку естетичної свідомості, в інших випадках початковий етап розтягується на все життя.

Найбільш загадковою проблемою для виконавця є осягнення емоційно-енергетичного контексту твору. У нотних знаках закодований, поряд з іншими параметрами, й емоційно-енергетичний контекст твору. Композитори надзвичайно скупо позначають власне цю сторону тексту. В основному це позначення характеру, темпу, динамічні відтінки та інші вказівки які побічно наводять виконавця на думку про існування таємного емоційного змісту твору, але сам цей шар музичного змісту майже не відображений у нотному тексті і привноситься у твір самим виконавцем. І ступінь цього привнесення повністю корелює з рівнем художньої свідомості виконавця. Іншими словами, нотний текст не несе всю повноту інформації і для відтворення повноцінного художнього продукту провокує виконавця на відтворення власної енергетично-емоційно-сислової партитури твору.

Емоційно-сисловою партитура твору і є внеском виконавця, привнесенням «оживлення» твору на підставі власної його моделі почуттів і переживань. Як відтворити таку партитуру — це питання кожного митця. На нашу думку, при вирішенні такого завдання здійснюється немовби зворотний щодо мислення композитора процес. Якщо уява композитора стимулюється нехудожніми стимулами і художній образ народжується з нехудожнього посилу, то уява виконавця сповнюється художнім образом, який укладено в нотний текст, і художні переживання виконавця повинен пов'язати з відсутніми нехудожніми асоціаціями.

Іншими словами, у свідомості виконавця має замкнутися коло — нехудожній стимул — художній образ — художній образ — не музичний стимул. У завдання виконавця входить створення немусичного сценарію музичного твору, що складається з немусичних стимулів, свого роду «програми» твору. Відомо, що багато композиторів, пишучи той чи інший твір, мали свою немусичну програму, яку не завжди оголошували, аби вона не здалася смішною та не применшувала гідність твору. Зрештою, справа не в сюжетній основі програми (остання може бути й без зв'язного сюжету), а в наборі немусичальних стимулів (асоціацій, послань), які й стимулювали уяву композитора. Ці ж стимули повинен освоїти і виконавець та при цьому сформулювати й уяву, аби особистісно «відтворити» емоційно-сислову партитуру твору.

1. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сб. статей. — М., 1974. — С. 90—128.
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст: Структура и свойства. — М., 1998.
3. Басин Е. Я. Психология художественного творчества: Личностный подход. — М., 1985.
4. Басин Е. Я. Творческая личность художника. — М., 1988.
5. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М., 1986. — С. 473—500.
6. Ермохин А. А. Творческая интуиция в исполнительском искусстве (Философско-эстетический аспект): Автореф. дис. ... канд. филос. наук. — М., 2000.
7. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. — М., 1988.
8. Медушевский В. В. Музыкальное мышление и логос жизни // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: Сб. ст. / Сост. Л. И. Дыс. — К., 1989. — С. 18—27.

9. Мельникова Н.И. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен. Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. — Новосибирск, 2002.
10. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации: К проблеме анализа. — К., 1994.
11. Муха А.И. Процесс композиторского творчества: Проблемы и пути исследования. — К., 1979.
12. Никитина Л.В. Герменевтические контексты фортепианного исполнительского творчества. Дис. ... канд. филол. наук. — Казань, 2010.
13. Ражников В.Г. Исследование музыкального исполнительского образа // Вопр. психологии. — 1978. — № 2. — С. 69–80.
14. Ражников В.Г. Исполнительство как творчество // Сов. музыка. — 1972. — № 2. — С. 70–74.
15. Ражников В.Г. Динамика художественного сознания в музыкальном обучении: Дис. ... д-ра психол. наук. — М., 1993.
16. Ражников В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике. — М., 1989.
17. Чердниченко Т.В. Композиция и интерпретация: три среза проблема // Музыкальное исполнительство и современность. — М., 1988. — Вып. 1. — С. 43–68.
18. Чеботаренко О.В. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке: Дис. ... канд. искусствоведения. — О., 1997.

**Анотація.** Автор розглядає критерії музично-виконавського професіоналізму з огляду на можливість інтерпретації емоційно-образних, стилевих та життєвих контекстів у процесі виконавства музики, а також здатності до створення змістовних моделей інтерпретаторства.

*Ключові слова:* енергетично-емоційний контекст; змістовні моделі інтерпретаторства.

**Аннотация.** Автор рассматривает критерии музыкально-исполнительского профессионализма учитывая возможность интерпретации эмоционально-образных, стилевых и жизненных контекстов в процессе исполнительства музыки, а также способности к созданию смыслообразующих моделей интерпретаторства.

*Ключевые слова:* энергетически эмоциональной контекст; смыслообразующая модель интерпретаторства.

**Summary.** The author examines the criteria for professional skills in music performance taking into account the possibility of interpreting the different (emotional and image, style and life) contexts in the music performing process as well as the ability to create the meaning-making models of music interpreting performance.

*Keywords:* energetic emotional context, the meaning-making model of music interpreting performance.