

буквально озвучує основні напрямки розгортання музичної матерії» [1, с. 218].

Не менш важливим елементом є поліфонічність музичного матеріалу; в деяких п'єсах автор використовує лінійну поліфонію, в інших підголоскову.

Також широко використовується різноманіття ритмоінтонаційного каркасу творів. У деяких п'єсах ритм змінюється буквально в кожному такті, в інших замість звичного зіставлення ритму розгортання кожного такту побудоване на секундах.

Всі п'єси мають жанрову спрямованість. Жанрова стилістика вплітається у звуковий матеріал, «виглядає» з нього то у вигляді танцю, то алюзією до колискової. Однак «чисто» жанрова структура розмита і не виступає чітко в кожній п'єсі. Швидше навпаки, кожна п'єса виступає новим жанром, який ще не знайшов свого визначення і назви. К. С. Цепколенко вважає, що початкове навчання дитини у формі активної театралізації, якою є цикл «Художні ігри», допоможе дитині увійти в досемантичний період розвитку і стати на шлях формування своєї художньої свідомості.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Завгородняя Г. Ф. Полифонические основы современного композиторского творчества: аналитические очерки: монография / Г. Ф. Завгородняя. – Одесса : Астропринт, 2012. – 304 с.
2. Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. Сквозь Зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье / Л. Кэрролл ; [Пер. с англ. Н. Демуровой; Вступ. ст. Г. К. Честертон; Коммент. М. Гарднера; Прим. Н. Демуровой; Ил. Дж. Тенниела]. М. : Правда, 1982. – 358 с.
3. Перепелица А. А. Актуальные жанрово–стилевые тенденции современного фортепианного исполнительства (на материале сочинений Б. Бартока, В. Сильвестрова, В. Рунчака, К. Цепколенко): дисс.... канд. искусствоведения : 17.00.03 – Музыкальное искусство / Александр Александрович Перепелица. – Одесса, 2014. – 210 с.
4. Перепелица А. Д. Художественные игры : в двух частях / А. Д. Перепелица. – Южно-Сахалинск : изд. метод. кабинета Сахалинского облисполкома, 1990. – Ч. I. – 147 с., нот., ил.
5. Перепелица А. Д. Художественная игра как способ развития эстетического сознания ребенка : дисс. ... доктора педагогических наук : спец. 13.00.02 / Александр Дмитриевич Перепелица. – М., 1992. – 563 с.
6. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. / В. Я. Пропп – Л. : ЛГУ, 1986. – 364 с.
7. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / Владимир Яковлевич Пропп ; [научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова]. – М. : Издательство «Лабиринт», 2001. – 192 с.
8. Ражников В. Партитурная транскрипция / В. Г. Ражников // Вопросы психологии. – 1980. – № 1. – С. 137–141.
9. Родари Дж. Грамматика фантазии: Введение в искусство придумывания историй / Дж. Родари ; [Перев. с итал. Ю. А. Добровольская]. – М. : Прогресс, 1978. – 136 с.
10. Сюта Б. О. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності / Б. О. Сюта. – Київ : Грамота. 2006. – 256 с.

УДК 782.01 + 782.1/784.95

О. О. ПЕРЕПЕЛИЦЯ

КРИТЕРІЇ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ

У статті досліджено критерії музично-виконавського професіоналізму з огляду на можливість інтерпретації емоційно-образних, стильових та життєвих контекстів у процесі

виконавства музики, а також здатності до створення змістотворчих моделей інтерпретування. Поряд з традиційними засобами музично-виконавського професіоналізму розглянуто відтворення енергетично-емоційного контексту твору. Охарактеризовано особливості цього параметру і визначена його необхідність для формування виконавських засобів виразності. Доведено, що без енергетично-емоційного контексту засоби виразності носять позаособистий характер і не можуть відтворювати художню сутність твору, а можуть позначити тільки його репродуктивний зліпок.

Ключові слова: енергетично-емоційний контекст; змістотворні моделі інтерпретаторства.

А. А. ПЕРЕПЕЛИЦА

КРИТЕРИИ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПРОФЕССИОНАЛИЗМА

В статье исследованы 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. Наряду с традиционными средствами музыкально-исполнительского профессионализма рассмотрены параметры воссоздания энергетически-эмоционального контекста произведения. Охарактеризованы особенности этого параметра и определена его необходимость для формирования исполнительских средств выразительности. Показано, что без раскрытия энергетически-эмоционального контекста средства выразительности носят внеличностный характер и не могут воспроизводить художественную сущность произведения, а могут обозначать только его репродуктивный слепок.

Ключевые слова: энергетически-эмоциональный контекст; смыслообразующая модель интерпретаторства.

О. О. PEREPELYTSIA

CRITERIA FOR MUSICAL PERFORMING EXCELLENCE

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. Along with the traditional means of professional skills in music performance, such as: articulation (accentuation), dynamics (dynamic intonation), tempo and agogics (performer's metro-rhythm), sound and pedalization (tone coloring) and phrasing, the author has added the regeneration of energetic and emotional context of music works. Actually, unveiling of this parameter's secret determines the performer's means of expression. Without disclosing the energetic and emotional context, the means of expression lose their personal nature and cannot reproduce the artistic essence of music works, being only capable to designate their reproductive cast.

Emotionally meaningful work and the score is the contribution to the work of artist, and is bringing «revival» work based on its own model of feelings and experiences. To play this score – an issue that takes each artist. We think that in dealing with this task, as if the composer reverse thinking process. If the composer's imagination is stimulated Non incentives and character born of Non-Objective, the imagination of artist run art image that lies in musical scores, and artistic experiences performer should associate with missing Non associations.

On the basis of works devoted to performing and musical thinking artist, discovered that musical thinking, except semantic, structural, linguistic and other music-object layers, bears and even hidden emotional energy plan. Every moment of transition musical notation (graphical) text in acoustic (sound spiritual form and content) through the emotional sphere of the individual artist interpreter. «Renewal» and «inspiration» music is predominantly emotional, which is essential and most important condition for the existence of art music.

It is shown that the so-called emotional energy changes forms an add operation at different times, «add meanings» of composing text. Artist, along with other parameters in the text introduces features figurative contemporary artist semantic context of culture and personal identity «language», resulting in a product, a new information as it add or overlapping layers to meaningful work. Energy-emotional context personalize means of expression and promotes reproduction artist artistic nature of the work, not only the reproductive casts. The real contribution of the musician in the interpretation of a work is create own energy-emotional-semantic scores work.

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

Стан духовного життя людства багато в чому залежить від активності, творчої зрілості, професійної компетентності творчої інтелігенції. У вирішенні проблем духовного розвитку особистості важлива роль належить музичному мистецтву як одному з найпопулярніших і емоційно дієвих. У зв'язку з цим особливого значення набуває якість виконавства, нагальною стає проблема підвищення професіоналізму у виконавця-музиканта. За своїм покликанням і в силу специфіки своєї професії виконавці повинні стати носіями тієї творчої енергії, яка може і повинна впливати на загальний культурний рівень людей.

Духовний розвиток особистості, професіоналізм музиканта нерозривно пов'язані з творчою діяльністю і можливі тільки на її основі, оскільки саме у творчій діяльності створюються необхідні передумови для становлення індивідуальності, прояви оригінальності мислення, інтуїції тощо.

У дослідженнях, проведених у рамках музикознавства та музичної психології, розглянуто особливості трансформації та структури особистості виконавця-музиканта [6; 9; 10; 12; 13; 14; 17; 18]. Однак, незважаючи на суттєві досягнення сучасної музично-теоретичної думки, доводиться констатувати, що власне виконавський аспект цієї проблеми виявився малодосліджений. Не сформульовані основні принципи становлення виконавця в сучасному світі, не визначений зміст цих принципів, не відібрані необхідні напрями та умови для виявлення основних концепцій виконавського удосконалення.

Мета статті – сформулювати основні закономірності та принципи духовного та професійного розвитку виконавця-музиканта, а також визначити особливо важливі чинники професіоналізації виконавської творчості.

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

Музичний твір нагадує «сплячу красуню», яку можна оживити тільки своїм ставленням, своєю любов'ю.

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

Виконавець отримує нотний текст, в якому художній образ закодовано, але повністю не позначено. 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 виконавця відрізняється від композиторського. Композиторську уяву детерміновано випадковими немусичними стимулами, уява ж виконавця запускається і концентрується навколо конкретного об'єкта – тексту розучуваного художнього твору.

Нам видається, що одним з основних критеріїв музично-виконавського професіоналізму

є можливість інтерпретації емоційно-образних, стильових та життєвих контекстів в процесі виконавства музики, а також здатність до створення змістотворних моделей інтерпретаторства.

Емоційно-образна складова є одним з шарів підтексту, укладеним композитором у музику. Інакше кажучи, поряд із записаними у нотній графіці музичними думками твір виявляє ще й прихований латентний шар, у якому композитори немов 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, «зашифровує» його за допомогою художньої мови. Під художньою мовою розуміється арсенал виразно-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 звичайно зароджується під впливом немuzичних домінант, то в мистецтві виконавця відбувається зворотнє: 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-смыслового контексту створити свій власний емоційно-індивідуальний «Я-образ», який спирається як на музичні, так і на немuzичні асоціації. Цей прихований і ніяк не позначений у знаках емоційний підтекст є таємним пластом твору і немовби логічною структурою емоційних переживань. Розкриття латентної структури музичного твору і є в певному сенсі головним змістотворним завданням виконавця, і є одним з головних критеріїв музично-виконавського професіоналізму. Розглядаючи роботи, пов'язані з музичним мисленням [1; 3; 8], доходимо висновку, що, на думку багатьох авторів, музичне мислення являє собою процес, який позначений семантичними, структурними, мовними та іншими музично-предметними характеристиками, які тяжіють 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 незбагнений для немитця, яким відтворюється 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 «наштотується» 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 їхньому запису.

У багатьох дослідженнях [10; 11; 13; 17; 18] музика постає 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 неодмінна і найголовніша умова художнього побутування музики.

У дослідженні Н. І. Мельникової [9], що ґрунтується на теоретичних концепціях Б. В. Асаф'єва, М. М. Бахтіна, Ю. М. Лотмана, також показано, 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 робить дослідження Н. І. Мельникової в уявлення про виникнення нових виконавських традицій, «прирощення сенсу» існуючого музичного тексту. Вона бачить цей процес як впровадження в текст «особливостей образно-смыслового контексту сучасної виконавцю культури і особистої своєрідності «промови» виконавця». «В результаті цього створений в надрах іншої культурної епохи твір, – пише Н. І. Мельникова, – стає зрозумілим слухачеві, у творі утворюється нова інформація і зростає її індивідуальне значення» [9, с. 23]. У роботах Е. Я. 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 позначити тільки його репродуктивний зліпок.

Музикант-виконавець проникає в сенс і підтекстові глибини твору відповідно до рівнів розвитку своєї художньої свідомості. Між здатністю схоплення енергетично-емоційного контексту і рівнем розвитку художньої свідомості існує пряма кореляція. Аналізуючи роботи, присвячені цій проблемі, можна виділити роботу В. Г. Ражнікова «Діалоги про музичну педагогіку» у розділі «Закон розвитку художньої свідомості» [16]. В. Ражніков виділяє шість рівнів розвитку художньої свідомості виконавця. Ця типологія ґрунтується на інтерпретаторських можливостях виконавця-музиканта. В основу кожного з рівнів покладено суперечність між головним способом дії та музично-виконавською технікою.

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 відчувають 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 в звуковидобування, в його способи, є складно організованою спробою поетизації музики. Тут ми 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 є реалізоване суб'єктивне почування форми музикантом-виконавцем. Це є 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 головним.

Реальність духу для митця є в певному сенсі особистим ставленням до неспостережуваних, незримих явищ, до нескінченних величин, до абстрактних здогадок, побудов свідомості і надсвідомості, про які людина знає, що згадане особисте ставлення знаходить певний відгук і виявляє «зворотний зв'язок». Реальність духу як мета розвитку митця ефемерна, але саме ефемерність й остаточна недосяжність робить її нескінченною і перспективною для художника як родової істоти, як духовної людини.

Музично-виконавською художньою «технікою» на універсно-духовному рівні є натхнення, наявність якого й підтверджує факт існування зворотного зв'язку. Реально натхнення проявляє себе в позитивній надмірності й багатошаровості, що постачає музикантові 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 придбання можливий, коли музикант належить до наступного або взагалі вищого рівня, ніж той, який на даний момент є провідним.

Як можна побачити 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 в музиканті-особистості;

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

Рівень володіння цією технікою, усвідомлений як проблемний або конфліктний, може бути змінений, піднятий на більш високий лише на основі надлишку техніки. Досягнення надлишкової техніки на кожному рівні можливо лише через залучення техніки вищого рівня.

Технікою цього рівня, а також й іншими, вищими рівнями, повинен досконало володіти педагог, як адекватно розвинута особистість, яка перебуває біля учня і є в продуктивному діалозі з ним.

Пропонована ієрархія рівнів розвитку художньої свідомості музиканта-виконавця не є жорсткою. Однак існування кожного рівня принципове завдяки виявленим: вихідній суперечності, самостійному способу, репродуктивній та особистісно-творчій техніці.

Крім того, кожен з рівнів так чи інакше проявився в історії виконавства і музичній педагогіці. Тактильна сторона розвитку представлена в неогенезі.

Центральним моментом структури закону РХС є структура рівнів. В основу саме такої регламентації розвитку художньої свідомості покладено такі умови, які дають можливість значимо відрізнити один рівень від іншого. Вихідний рівень художньої свідомості можна виділити: коли виявлені вихідні суперечності цього етапу розвитку, що проявляються з певністю, стійкістю і повторюваністю при всякому виконанні музикантом художнього твору; коли з певністю проявляє себе самостійний спосіб дії, переважаючий перед іншими, і тому – головний; коли ми можемо виділити, визначити й описати репродуктивну або творчу музично-виконавську техніку музиканта, що діє самостійним способом при вказаній суперечності.

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

Основою суперечності кожного рівня є множинність можливостей в ідеальному плані й обмеженість реальних дій. Спосіб є операційною стороною звуковидобування, прийомами, 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 тощо. Всі ці операції відбуваються в знаково-звуковому полі на основі звукової семантики.

На високих рівнях побутування художньої свідомості спосіб керується надзавданнями, 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, ніжну і т.ін.). 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 ми говоримо 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. В нотних знаках поряд з іншими параметрами закодовано і емоційно-енергетичний контекст твору.

Композитори надзвичайно скупо позначають власне цю сторону тексту, в основному це позначення характеру, темпу, динамічних відтінків, інші вказівки, які побічно наводять виконавця на існування таємного емоційного змісту твору, але сам цей шар музичного змісту майже не відображений у нотному тексті і привноситься в 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-сміслові партитури твору.

Емоційно-сміслова партитура твору і є той внесок виконавця у твір, і є те привнесення «оживлення» твору на підставі власної моделі почуттів і переживань. Як відтворити таку партитуру – це питання, яке хвилює кожного митця. Нам здається, що при вирішенні такого завдання здійснюється немов би зворотний мисленню композитора процес. Якщо уява композитора підсилюється нехудожніми стимулами і художній образ народжується з нехудожнього посилу, то уява виконавця «запускається» художнім образом, який укладено в нотний текст, а художні переживання виконавець повинен зв'язати з відсутніми нехудожніми асоціаціями.

Іншими словами, у свідомості виконавця повинно замкнутися коло – нехудожній стимул – художній образ – художній образ – немусичний 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, але не завжди оголошували її, щоб ця програма не здалася смішною і не зменшувала вартості твору. Але тут річ не в сюжетній основі програми, сюжету може й не бути, а в підборі немусичних стимулів (асоціацій, посилень), які й живили уяву композитора. Цих самих стимулів повинен набути й виконавець, щоб «запустити» свою уяву і «відтворити» емоційно-сміслову партитуру твору.

На підставі аналізу робіт, присвячених виконавству й музичному мисленню виконавця, виявлено, що музичне мислення, крім семантичних, структурних, мовних та інших музично-предметних пластів, несе в собі ще й прихований емоційно-енергетичний план. Всякий момент переходу музичного нотного (графічного) тексту в акустичний (звуковий за формою і духовний за змістом) здійснюється через емоційну сферу особистості виконавця-інтерпретатора. «Пожвавлення» й «одухотворення» музики здійснюється переважно емоційно, що є неодмінною й найголовнішою умовою художнього побутування музики.

Показано, що так звана емоційно-енергетична надбудова змінює форми функціонування в різні періоди часу, «прирошуючи смисли» композиторського тексту. Виконавець поряд з іншими параметрами, впроваджує в текст особливості образно-сміслового контексту сучасної виконавцю культури й особистої своєрідності «мови», в результаті у творі формується нова інформація, ніби приплюсовуючись або накладаючись на змістові пласти твору. Енергетично-емоційний контекст персоналізує засоби виразності виконавця і сприяє відтворенню художньої сутності твору, а не тільки його репродуктивного зліпку. Реальний внесок виконавця в інтерпретацію твору полягає в «доскладанні» власної енергетично-емоційно-сміслові партитури твору.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления: сборник статей / [сост. и ред. М. Г. Арановский]. – М. : Музыка, 1974. – С. 90–128.
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст : Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
3. Басин Е. Психология художественного творчества : (Личностный подход) / Е. Я. Басин. – М. : Знание, 1985. – 64 с.

4. Басин Е. Я. Творческая личность художника / Е. Я. Басин. – М. : Изд-во МГУ, 1988. – 61 с.
5. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М. : Художественная литература, 1986. – С. 473–500.
6. Ермохин А. А. Творческая интуиция в исполнительском искусстве (Философско-эстетический аспект) : автореф. дисс. на соискание уч. степени кандидата философ. наук : спец. 09.00.04 «Эстетика» / А. А. Ермохин. – М., 2000. – 16 с.
7. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Я. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.
8. Медушевский В. В. Музыкальное мышление и логос жизни / В. В. Медушевский // Музыкальное мышление : сущность, категории, аспекты исследования : сб. статей / [сост. Л. И. Дыс]. – К. : Муз. Україна, 1989. – С. 18–27.
9. Мельникова Н. И. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен : автореф. дисс. на соискание уч. степени доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Н. И. Мельникова. – Новосибирск, 2002. – 50 с.
10. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В. Г. Москаленко. – К. : Киевская госуд. консерватория им. П.И. Чайковского, 1994. – 157 с.
11. Муха А. И. Процесс композиторского творчества : Проблемы и пути исследования / А. И. Муха. – Киев : Муз. Украина, 1979. – 270 с.
12. Никитина Л. В. Герменевтические контексты фортепианного исполнительского творчества : дисс. ... кандидат философских наук : 24.00.01 / Никитина Лариса Вячеславовна. – Казань, 2010. – 172 с.
13. Ражников В. Исследование музыкального исполнительского образа / В. Г. Ражников. – Вопросы психологии. – 1978. – № 2. – С. 69–80.
14. Ражников В. Исполнительство как творчество / В. Г. Ражников // Сов. Музыка. – 1972. – № 2. – С. 70–74.
15. Ражников В. Динамика художественного сознания в музыкальном обучении : дисс. ... доктора психологических наук в виде научного доклада : 19.00.07 / Владимир Григорьевич Ражников. – М., 1993. – 70 с.
16. Ражников В. Диалоги о музыкальной педагогике / В. Г. Ражников. – М. : Музыка, 1989. – 141 с., нот. ил.
17. Чеботаренко О. В. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке : дисс... канд. искусств : 17.00.01 / Ольга Валерьевна Чеботаренко. – Одесса, 1997. – 203 с.
18. Чередниченко Т. В. Композиция и интерпретация : три среза проблемы / Т. В. Чередниченко // Музыкальное исполнительство и современность : сб. статей. – М. : Музыка, 1988. – Вып. 1. – С. 43–68.

УДК 78.071.2:78.087.68:821.161.2

І. Л. БЕРМЕС

ПОЕЗІЯ І. ФРАНКА «ЧЕРВОНА КАЛИНО, ЧОГО В ЛУЗІ ГНЕСІСЯ?» В ХОРОВІЙ ВЕРСІЇ М. ЛАСТОВЕЦЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ ПРОЧИТАННЯ

У статті розкрито зміст поезії І. Франка «Червона калино, чого в лузі гнешся?» та особливості її музичного втілення в оригінальному творі М. Ластовецького для мішаного хору. Охарактеризовано засоби музичної виразності: гармонію, мелодіку, ритм, динаміку, темп; музичну форму.

Ключові слова: І. Франко, М. Ластовецький, прочитання, мелодія, гармонія, фактура.