

4. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой / Е. Я. Либерман. – [3-е изд.]. – М. : Фигаро-центр, 1999. – 136 с.
5. Мазель В. Х. Музыкант и его руки: физиологическая природа и формирование двигательной системы / В. Х. Мазель. – С. Пб. : Композитор, 2002. – 180 с.
6. Фомин Н. А. Физиология человека : учеб. пособ. для студ. фак. физ. воспитания пед. ин-тов / Н. А. Фомин. – М. : Просвещение, 1982. – 320 с. : ил.
7. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано : учеб. пособ. для студ. муз.-пед. фак. и отд-ний высш. и сред. пед. учеб. завед. / Г. М. Цыпин. – М., 1984. – 271 с.
8. Шульпяков О. Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя / О. Ф. Шульпяков. – Л. : Музыка, 1973. – 228 с.

Статья посвящена анализу специфики взаимодействия физиологической и психической составляющих исполнительской деятельности баяниста и изучению состояния научных исследований по проблеме функционирования двигательного аппарата музыканта-инструменталиста.

Ключевые слова: физиологический процесс, психический процесс, баянист, игровые движения, исполнительская деятельность.

The article is dedicated to analysis of specifics of the interaction physiological and psychic component of performance to activity of the button accordionist and study of the condition of the scientific studies of the problem of the operation motor apparatus musician.

Key words: physiological process, psychic process, button accordionist, playing motion, performance actives.

УДК 781.6

ББК 85.310.71

Майя Степанець

ВІДЕОПЛАСТИЧНИЙ РЯД В АСПЕКТІ ХУДОЖНЬОГО СПІЛКУВАННЯ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ ТА ПУБЛІКИ

У статті розглянуто комунікативні механізми взаємовідносин музиканта-виконавця із слухачами. Проаналізовано способи втілення основної риси артистизму – відеопластичного аспекту в діяльності музиканта-виконавця.

Ключові слова: музикант-виконавець, виконавська діяльність, артистизм, відеопластичний аспект.

Телебачення, глобальні комп'ютерні мережі, сучасні інформаційні технології – усе це визначає специфіку сучасного сприйняття навколишнього світу, частиною якого є музичне мистецтво, зокрема виконавське.

В останні роки українське музикознавство (у працях В.Москаленка, О.Катрич, Л.Опарик, О.Зінькевич, Т.Рошиної, Т.Сирятської, І.Сухленко, О.Берегової та інших) активно звертається до проблематики музичного виконавства, від якого значною мірою залежить соціокультурна актуалізація музичного мистецтва.

Нині відбувається вплив маскульту, який ставить акцент на зовнішню картинку, на вигляд, а не зміст (музичний, літературний), зомбуючи вульгарною розважальністю. Можна стверджувати, що народжуються мас-медіа ХХІ століття – гібрид телевізора, комп'ютера й Інтернету. Тому академічний музикант-виконавець, керуючись завданнями популяризації високого мистецтва, в умовах конкуренції розширює сферу пошуків нових форм візуально-пластичного вираження.

Взаємодія таких художніх сфер, як відеопластичний ряд і музика – проблема, яка хвилювала багатьох теоретиків. “Знищення протиріччя між зображенням і звуком, між світом видимим і світом звуковим! Створення між ними єдності й гармонійної відповідності. Яке захоплююче завдання!” – писав С.Ейзенштейн [4, с.199–200].

У теорії виконавства відеопластичний аспект досліджувався Я.Мільштейном, С.Фейнбергом, В.Фуртвенглером, В.Колонеем, А.Малинковською та іншими. Поняття “відеопластичний ряд” (як одна із форм артистизму) набирає поширення в сучасному музичному виконавстві. Зокрема, дослідник В.Колоней пише: “Відеопластичний аспект у виконавському інтонуванні,

як і звукове інтонування, завжди є індивідуально неповторним. Але при цьому він доповнює зміст звукового інтонування у виразних, емоційних жестах, міміці, позі” [8, с.268]. Отже, завданням нашого дослідження є розгляд та аналіз способів втілення основної риси артистизму, а саме – відеопластичного аспекту в діяльності музиканта-виконавця з метою виявлення механізмів функціонування відеопластичного ряду в процесах естетичного спілкування музиканта-виконавця та публіки.

Мистецька атмосфера виступу передбачає врахування емоційного потенціалу індивідуальності виконавця. Вона може бути створена за допомогою різноманітних засобів сценічної виразності – сценографічної, живописної, але вирішальне значення в її створенні відіграє професійний артистизм виконавця, його здатність реалізувати художньо-творчу домінуючу атмосферу своєрідного спектаклю.

Музикант-виконавець діє в розрахунок на зустрічне розуміння слухача, організовує свої дії для перцепції й будує їх згідно з естетичними засадами. Важливу роль у музичному виконавстві відіграють художнє перевтілення, характер образності, виражальні засоби: костюми, фізична та мімічна пластика виконавця. Перевтілення в процесі відтворення музики повинно усвідомлюватися не тільки виконавцем, але й слухачами. Таке усвідомлення переносить його з психологічної площини в площину естетичну, робить предметом співпереживання та оцінювання. Зауважимо, що артистизм виконавця, а саме: його емоційність, енергетика, відеопластичний ряд, “відчуття залу”, харизматичність відзначається багатьма музикантами та теоретиками як одна з важливих рис у виконавстві. За словами Стравінського, комплексне сприйняття музики виражається в потребі бачити виконання: “Зорове сприйняття жесту й усіх рухів тіла, з яких виникає музика, абсолютно необхідне для того, щоб досягнути цю музику в повному обсязі” [13, с.122].

Зорова сфера в музичному виконавстві несе підвищену інформативність. С.Фейнберг підкреслює в цьому плані значення жесту: “Оскільки піаніст, здійснюючи систему рухів, звертається і до зору присутніх, ми можемо говорити про його жест. Жест – це та сторона руху, яка покликана зорово роз’яснювати аудиторії настрій та емоції виконавця” [14, с.243].

Як і в мові, аналогові сигнали присутні в зовнішній експресії виконавських рухів піаніста, виражаючи його ставлення до музики, яка виконується. “Кінесика – сукупність рухів людини, що використовується у процесі людського спілкування, а також наука, що вивчає ці засоби спілкування” [3, с.540]. Наука кінесика “розрізняє два рівні (сигналів), на яких одночасно здійснюється спілкування між людьми, – рівень змісту, який передає цифрову інформацію, виражену словами, і рівень відношення, що передає аналогову інформацію, у якій виражено ставлення того, хто говорить, або до вимовлених слів, або до слухача” [2, с.8–9]. Більшість дослідників з комунікативної лінгвістики поділяють думку, що словесний (вербальний) канал застосовується для передачі інформації, у той час як невербальний канал – для “обговорення” міжособистісних відносин, а в деяких випадках використовується замість словесних повідомлень” [1].

У музичному виконавстві, як і в мовному спілкуванні, також виявляються два рівні – рівень змісту й рівень відношення. Рівневі змісту в музичному виконавстві відповідає інтонаційно-звуковий зміст, а рівню відношення – зовнішньоінтонаційна інформація, яка виражається в жестах і в міміці. Відповідно, відеопластичний аспект інтонування буде фіксувати аналогову інформацію, тобто зорову інформацію, яка доповнює інформацію звукову.

Слід відмітити, що у виконавському інтонуванні рівні змістовності й відношення не мають чіткого розділу: звукове інтонування є базовим для рівня змістовності, а зовнішнє інтонування стає основним для рівня відношення. Взаємопроникнення рівнів відбувається за рахунок того, що виконавський апарат є загальним джерелом інтонування як у звуковій, так і в зоровій сфері. Звукове інтонування отримує інший зміст тоді, коли воно починає доповнювати жестикуляцію виконавця, а сама жестикуляція “тлумачити” звуковий зміст. Т.Куришева пише: “Абсолютно очевидна глибока внутрішня спорідненість музики та пластики як мистецтва візуального вираження. Їхня органічна взаємопроникливість базується на єдності тимчасової (процесуальної) природи, на здатності відображати багатий світ душевних рухів, на узагальненій образності, яка опирається в кожному випадку на складну й замкнуту систему засобів” [10, с.70].

У лінгвістиці існує поняття невербальної мови, тобто соматична мова. До соматичної мови відносяться жести, пози, міміка, вирази обличчя. У фортепіанно-виконавському інтонуванні жести отримують специфічне оформлення. Це пов'язано з тим, що жестикуляція спрямована на вираження звукового змісту. Т.Куришева відмічає: “Виразальні можливості мови жестів значні й зовсім не пов'язані тільки з імітацією пластичних образів реальної дійсності. Здатність пластично передавати явища непередметного світу, поняття, думку є одночасно й властивість творчої уяви” [9, с.69].

Невербальний канал (жести, міміка), який отримав у лінгвістиці назву соматичної мови, у музичному виконавстві можна розглядати як соматичну інтонацію. Соматична інтонація у виконавському інтонуванні отримує своє вираження у відеопластичному аспекті. Відеопластичний ряд у фортепіанному інтонуванні наділений високою інформативністю; має безпосередній вихід на рівень відношень – емоційне вираження. Проводячи паралель з невербальними сигналами, які зв'язані з мовою, знаходимо, що кінесика свідчить про те, що “ніяка поза тіла чи рух не мають точного значення самі по собі. Мова тіла та мова слів залежать один від одного” [2, с.58]. Так само ні міміка, ні жест, ні поза в їхньому пластичному вираженні у виконавському інтонуванні не можуть мати самостійне щодо звукового змісту значення. Звукове інтонування знаходить підтримку в континуальності (безперервності) соматичного (тілесного) інтонування, яке вирішує головне завдання – створення звукової змістовності. У музичному виконавстві соматичне інтонування повинно опиратися на безупинне звукоутворення, а зовні виражатися в безперервності перетікання однієї форми виконавського руху в іншу, створюючи цілісність на синкретичному рівні.

На нашу думку, пластична сторона (одна з основних рис артистизму) є однією з найбільш характерних особливостей інтонації музиканта-виконавця. Артистизм – етимологічно “висока майстерність виконання чого-небудь; артистичний – артист, який відзначається високим мистецтвом виконання, майстерністю” [3, с.41]. Мистецтво художнього музичного виконання – це артистичність передачі змісту твору. Артистизм – це й варіантність, відмова від чіткого, стереотипного програмування. Кожний концерт вимагає нестандартної творчості, постійної корекції, цілеспрямованого вибору й організації виконавських засобів. А.В.Малинковська визначає артистизм як здатність передавати в процесі художньо-творчого спілкування свої почуття, настрої, заражати ними аудиторію. Артистизм виконавця – одна з форм поведінки на естраді.

Різні майстри сцени приходять до одного висновку у визначенні особливості відеопластичного аспекту в акторській творчості. М.Кнебель пише: “Наше тіло, наш голос, наші нерви, наш темперамент заміняють нам фарби, мармур чи глину. Ми ліпимо із самих себе, ліпимо нових людей, у яких перевтілюємося за велінням автора й особистої уяви” [6, с.50]. Російський режисер Ф.Комісаржевський говорив про пластичне вирішення ролі так: “Рухи внутрішнього світу людини сприймаються через зовнішні виразові засоби; актор, виходячи на сцену, весь з голови до ніг приковує увагу глядача й тому є інструментом своїх переживань; кожним своїм звуком і рухом як обличчя, так і тіла він говорить про них глядачеві, тому не тільки органи мови, звука й м'язи обличчя актора, але й усе його тіло повинно бути технічно пристосованим для вираження переживань, крім того, тіло відображає внутрішні емоції, випереджаючи емоції, виражені в слові чи у звуці” [7, с.47].

Корегуючим механізмом сценічної поведінки артиста, зокрема, створення ним зорово-пластичного образу виступу є виконавська режисура, яка включає в себе бачення та втілення сюжетно-драматургічної канви виконання: задум, послідовність, загальну логіку виступу; передбачення можливої реакції глядачів; підготовку зовнішніх атрибутів (одяг, зовнішній вигляд, поведінка на сцені).

Виконавець, наділений артистизмом, завжди підготовлений до будь-яких несподіванок. Якщо трапляються такі ситуації, він за допомогою “виправдання” (за К.С.Станіславським) [12, с.372] цей випадок включає в логіку свого виконання. Трапляються виконавці, які не тільки з легкістю справляються з труднощами, що виникають при виконанні на сцені, але й самі труднощі викликають у них мобілізацію всіх творчих сил, стимулюють фантазію та уяву. Справжньою цінністю, а саме: яскравістю, несподіваністю, безпосередністю, натхненням наділені тільки такі інтонації, жести, рухи, які використовуються в процесі спілкування зі слухачами. При виконанні без такого спілкування відчувається штучність, а інколи й шаблонність.

Характеризуючи спілкування музиканта та публіки, музичний соціолог Ю.Капустін визначає його через процеси переконання, зараження, навіювання, у тому числі завдяки зорово-пластичним засобам виконавської виразності, які підсилюють емоційну сферу артистичного впливу. “Розкриваючи перед публікою свій задум, відпрацьований заздалегідь, артист, як правило, дещо видозмінює його під час виконання, підкорюючи завданням безпосереднього художнього впливу на конкретну аудиторію” [5, с.48]. На практиці переконання і захоплення злиті в єдиному розумінні “артистичної виразності”. Таким чином, Ю.В.Капустін виділив зовнішню пластичність як важливу складову спілкування виконавця та слухачів, відмітивши в ній необхідність спеціального зусилля виконавця. “Ці властивості концертного виконавства, – пише Ю.В.Капустін, – зв’язані з поняттями “артистичності”, “творчості на публіці”, “концертного дійства”, важко вловимі та найменш вивчені, для багатьох музикантів-практиків уже давно стали одною з важливих сторін публічного виконання музики” [5, с.39]. Важливу роль при цьому відіграють досвід спілкування виконавця з аудиторією, його “відчуття залу”, уміння контролювати естрадне хвилювання. С.Є.Фейнберг пише: “Професійне виконавство перш за все відрізняється від дилетантського музикування чітким розрахунком на враження від музики “зовні” – особливим урахуванням сприймаючої аудиторії” [14, с.387].

Відеопластичний ряд як частину артистизму можна розглядати як компонент творчої індивідуальності виконавця. Артистизм музиканта-виконавця – це комплекс особистісних якостей, які дозволяють виконавцю яскравіше виразити себе, донести до слухачів свої думки та почуття, добитися адекватної реакції публіки.

Найбільш яскраво відеопластичний ряд проявляється у виконавців романтичного напрямку. Шлях до “драматизації” виконання був намічений ще Л.Бетховеном. Однак Ф.Ліст найбільш яскраво втілює цей процес у сфері виконавського мистецтва, розповсюдивши його на естетичний, філософський і композиційний моменти.

Ліст був великим актором серед піаністів, але разом із цим він завжди залишався правдивим у своєму “акторстві”. “Звідси – зовнішні манери, афектація, пафос, стремління надати драматичну форму й зовнішній стороні виконання. Звідси – перевтілення на естраді, у повному розумінні цього слова, яке доходить до “акторства” [11, с.87].

Виконавська концепція Ліста в багатьох випадках збігається з поглядами Гюго відносно драматичного мистецтва. Гюго трактував, що драма має багато сторін і допускає різний підхід до себе. Для Ліста виконання – те саме, що драма для Гюго: концентричне дзеркало, яке відображає людський світ, дзеркало, яке перетворює світло в полум’я. На сцені Ліст не боїться перебільшення, інтенсивної концентрації почуттів, підтримуючи Гюго в тому, що “оптика сцени” вимагає, “щоб у будь-якій фігурі була виділена найяскравіша, найбільш індивідуальна, характерна її риса” [11, с.89].

Питання про художню “оптику сцени” неодноразово ставало предметом обговорення у французьких романтиків. Над цим питанням часто задумувався Ліст. Він підкреслював, що “глибина виконання та його яскравість відбуваються не тільки від розуміння слухача і що “художня оптика” тісно зв’язана з психологією естетичного сприйняття” [11, с.90]. Таким чином, Ліст завжди враховував характер сприйняття слухача, ступінь уваги та підготовленості аудиторії. Він розумів, що без такої фіксації “художня оптика” не досягає своєї мети. Якщо виконавець не виконає твір у найбільш зрозумілій формі, якщо він, на думку Ліста, не буде своє виконання за законами художньої “оптики”, то він ризикує залишитися незрозумілим багатьма слухачами, оскільки лише за допомогою художньої “оптики сцени” можна надати твору необхідну рельєфність, випуклість, які значно полегшують сприйняття, роблять музичний матеріал більш доступним для слухачів.

Схильність до драматичних перебільшень є одною з основних рис лістівського піанізму. Його принципи інтерпретації склали епоху у виконавському мистецтві. Під час своїх виступів Ліст своєрідно поєднував акторську позу й пафос із правдивістю. Гюго говорив: “Ліст умів залишатися завжди в рамках природності, тим не менше все-таки виходячи з них” [11, с.92]. У цьому полягала велика сила його впливу на слухачів.

Від часів епохи романтизму уявлення про те, яким повинен бути зовнішній вигляд виконавця, дещо змінилося. Значну роль у цьому відіграли телебачення, різноманіття міжнародних конкурсів, велика кількість відомих майстрів виконавського мистецтва; погляд на виконавську

культуру еволюціонував. З'явилася можливість порівнювати, визначати, що у виконавстві є цінним і необхідним, а що поверхневим. Поступово утверджувалися тенденція зосередженості уваги виключно на звуковому змісті творів, донесення до слухачів не своїх особистих виконавських ідей і почуттів, а розкриття перш за все авторської ідеї.

Зовні ефектне, “театралізоване”, але не підтвержене звуковим змістом виконання може привернути до себе тільки дилетантів. Як правило, таке виконання називають манерним. Однак при основному акценті на виразність звукового інтонування зовнішній (зоровий) бік виконавського процесу також привертає частину виконавців і слухачів своєю емоційною відкритістю, доступністю, безпосередністю душевних проявів. Тому й серед сучасних виконавців є чимало таких, які спеціально не обмежують себе в жестах і в міміці. Так, наприклад, у практиці музичного виконавства трапляються випадки, коли артист своє виконання супроводжує перебільшено-виражальними рухами. Такими є танцювальні рухи в духовиків, диригентські жести піаністів, які підкреслюють ритмічну пластику фігурацій (яскравий приклад – інтерпретації Г.Гульда, характерною рисою стилю якого є особливе експресивне трактування фактури виконуваних творів, що супроводжуються такою ж експресивною пластикою). Такий вид інтонування можна назвати синтетичним. Виконавець настільки органічно вживається з такою манерою інтонування, що не може обійтися без цих додаткових рухів.

Надбуденність почуттів, відображених музикою, висуває особливі вимоги перед музикантами, оскільки творче перевтілення, яке у випадку музичного виконання являє собою передусім процес освоєння й представлення почуттів, потребує від них активного володіння найширшим почуттєвим діапазоном. Саме нездатність чи небажання музикантів внутрішньо відтворювати особливі душевні стани закриває перед ними шлях до розкриття образного багатства твору й, відповідно, адекватного сприйняття слухачами.

Слід зазначити, що відеопластичний аспект розкриває індивідуальні риси виконавського інтонування; додатково до звукового інтонування посилює комунікативний зв'язок зі слухачами, примушує працювати в одній емоційній течії. Разом з тим відеопластичний аспект не може взяти на себе самостійну лінію, оскільки вагомість інформації в зоровій сфері настільки значна, що з легкістю може перекреслити значення звукового змісту. Надмірна виразність зорової інформації зробить звуковий зміст ілюстративним. Цілісність у виконавському інтонуванні, на нашу думку, може бути досягнута при обов'язковому домінуванні звукового змісту та доповнюючим його відображенням у зоровій сфері.

Таким чином, відеопластичний аспект музиканта-виконавця визначають через спілкування, художню індивідуальність, підключення в роліві взаємовідносини з глядачами; уміння втілювати думки та переживання в образі та поведінці. Відеопластичний ряд у діяльності музиканта – це цілеспрямована, особистісна, гармонійна взаємодія виконавця та публіки, яка базується на чіткій образно-емоційній “інструментовці” виконавського процесу; уміння ввійти на деякий час у необхідну роль та активізувати всі потрібні засоби для впливу на слухача.

На нашу думку, відеопластичний аспект у діяльності музиканта-виконавця є однією з найважливіших передумов високохудожнього відображення емоційного життя людини. Переживання митцем почуттів, утілених у музичному образі, підкреслює їх художній характер, зумовлений природою мистецтва як особливого роду людської діяльності.

1. Бацевич Ф. Основи комунікативної лінгвістики / Флорій Бацевич. – К. : ВЦ “Академія”, 2009. – 376 с.
2. Биркенбил В. Язык интонации, мимики, жестов / В. Биркенбил. – С. Пб., 1997. – 224 с.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел]. – К. ; Ірпінь : ВТФ “Перун”, 2005. – 1728 с.
4. Эйзенштейн С. Избранные произведения : в 6 т. / С. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1964. – Т. 2. – 420 с.
5. Капустин Ю. Музыкант-исполнитель и публика / Юрий Капустин. – Л. : Музыка, 1985. – 160 с.
6. Кнебель М. Поэзия педагогики / Мария Кнебель. – М. : ВТО, 1976. – 168 с.
7. Комиссаржевский Ф. Костюм и нагота / Ф. Комиссаржевский // Маски. – 1912. – № 2. – С. 47.
8. Колоней В. Художественная целостность в исполнительском интонировании / Валентин Колоней // Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. – К. : Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – Вип. 48. – С. 262–268.
9. Курьшева Т. О музыкальной природе балета / Татьяна Курьшева // Советская музыка. – 1979. – № 2. – С. 69.

10. Курышева Т. Театральность и музыка / Татьяна Курышева. – М. : Советский композитор, 1984. – 200 с.
11. Мильштейн Я. Ф. Лист / Яков Мильштейн. – М. : Музыка, 1971. – Т. 2. – 599 с.
12. Станіславський К. Робота актора над собою. Ч. 1 : Робота над собою в творчому процесі переживання / Костянтин Станіславський. – К. : Мистецтво, 1953. – 670 с.
13. Стравинський І. Хроніка моєї життя / Ігорь Стравинський. – Л. : Госуд. муз. изд., 1963. – 272 с.
14. Фейнберг С. Пианизм как искусство / С. Фейнберг. – М. : Музыка, 1965. – 516 с.

В статье рассматриваются коммуникативные механизмы взаимоотношений музыканта-исполнителя со слушателями. Проанализированы способы воплощения основной черты артистизма – видео-пластического аспекта в деятельности музыканта-исполнителя.

Ключевые слова: музыкант-исполнитель, исполнительская деятельность, артистизм, видео-пластический аспект.

It is considered in this article it is shown the communicative mechanism between a musician- performer and a listener. The ways of embodiment of the main artistic video-plastic feature are also taken into consideration.

Key words: musician-performer, acting, virtuosity, video-plastic.

УДК. 78.461

ББК 85.315

Дмитро Олійник

РОЛЬ КЛЕЗМЕРІВ У РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРОФЕСІЙНОГО ВИКОНАВСТВА НА КСИЛОФОНІ В ХІХ СТОЛІТТІ

Розвідка присвячена вивченню ролі клезмерів Східної Європи в удосконаленні та становленні ксилофона як концертного інструмента ХІХ ст. Розглядається діяльність клезмерів М.Файермана, С.Якубовського, М.Гузікова, Я.Ебена.

Ключові слова: клезмери, ксилофон, цимбалки, виконавство.

У професійному музичному мистецтві Європи ще з доби середньовіччя ксилофон не отримав широкого розповсюдження і залишався переважно народним інструментом, а також інструментом мандрівних музикантів. Як можна зробити висновок з іконографічного матеріалу (малюнків і картин) XVII–XVIII ст., ксилофон мав досить просту будову. Він складався з дерев'яних прямокутних пластин або круглих у розрізі брусочків (від 8 до 25), розташованих в один ряд (рис. 1 а, б). Однорядний діатонічний ксилофон з обмеженим діапазоном у незмінному вигляді зберігався в традиційному інструментарії багатьох країн Західної, Центральної та Східної Європи до кінця XVIII – початку ХІХ ст.

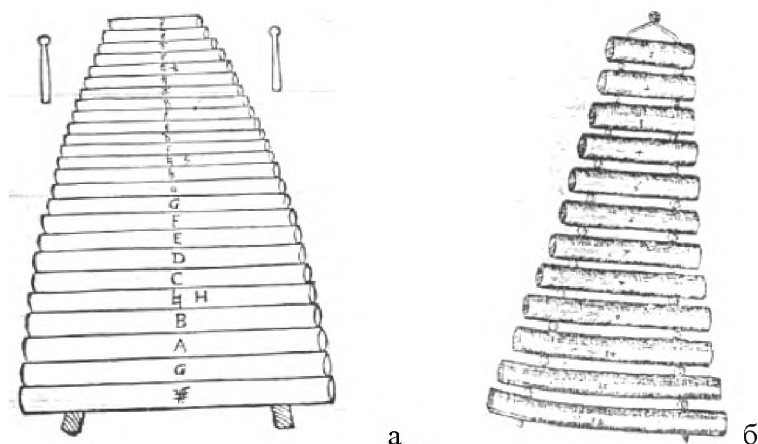


Рис. 1 а, б:

а) німецький ксилофон ХІХ ст. (Strohfidel);

б) французький ксилофон ХІХ ст. (Psalterium ligneum)