

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМ. І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

РОМАНОВА АЛІНА ВОЛОДИМИРІВНА



УДК 786.2:781.65

**КОМУНІКАТИВНА РОЛЬ ІМПРОВІЗАЦІЙНОСТІ У ПОЛІ
ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНОГО ПІАНІСТА-ВИКОНАВЦЯ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Харків – 2011

Дисертацією є рукопис.
Роботу виконано на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського Міністерства культури України.

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
Глушенко Юрій Петрович,
Національна музична академія України імені
П.І.Чайковського, професор кафедри загального та
спеціалізованого фортепіано

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Шип Сергій Васильович,
Південноукраїнський Національний Педагогічний
Університет імені К.Д.Ушинського, завідувач кафедрою
музичного мистецтва і хореографії

кандидат мистецтвознавства, доцент
Грохотов Сергій Володимирович,
Московська державна консерваторія імені
П.І.Чайковського, професор кафедри історії та теорії
виконавського мистецтва

Захист відбудеться «__» _____ о __ год. на засіданні спеціалізованої
вченої ради К 64.871.01 у Харківському національному університеті мистецтв
ім. І.П. Котляревського за адресою: м. Харків 61003, майдан Конституції 11/13,
ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Харківського національного
університету мистецтв ім. І.П. Котляревського за адресою: м. Харків 61003,
майдан Конституції 11/13.

Автореферат розіслано «__» _____ року.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, доцент

М. С. Чернявська



ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Глобальні зміни у сучасному суспільстві, зокрема, у традиційній комунікативній системі академічного виконавства, визначають необхідність інтегруючого підходу до проблем виконавської теорії та практики. Інтегруючим поняттям у пропонованому дослідженні стає поняття виконавської імпровізаційності, що об'єднує естетичні (інтерпретаційні та ситуативні) та етико-мотиваційні виміри виконавства. Виконавська імпровізаційність, ствердившись як провідний атрибут романтичного стилю, виявила комунікативний потенціал, що виходить далеко за межі естетики романтизму. Цим зумовлено значний дослідницький інтерес до імпровізаційності як окремої характеристики виконавства в контексті базових його категорій (виконавська інтерпретація, естетика, стиль, психологія та психофізіологія творчого процесу, майстерність тощо).

Звернення до теми даного дослідження зумовлена кількома чинниками:

– Великим дослідницьким потенціалом процесуальних, ситуативних і комунікативних явищ у виконавстві, їх відносин і синтезу з інтерпретаційними явищами. Увага дослідників зосереджена переважно на інтерпретаційному ракурсі виконавства, з яким нерідко ототожнюється весь виконавський процес як такий. Виконавська імпровізаційність як єдність процесуальних, ситуативних, інтерпретаційних і комунікативних компонентів є поняттям, зміст якого акумулює в собі зазначені проблемні сфери;

– Соціально-естетичною ситуацією сучасного виконавства. Для неї характерна механізація творчого процесу, стандартизація, пріоритет прикладних критеріїв. Імпровізаційність – важливий критерій творчої ініціативності виконавського мистецтва. Тому комплексний аналіз виконавської імпровізаційності є особливо актуальним у наші часи;

– Недостатньою впорядкованістю понятійного апарату, використовуваного у виконавському та методичному дискурсі. Нерідко у естрадних кулуарах та на науково-практичних конференціях під певними поняттями («інтерпретація», «інтелект», «авторський задум» та ін.) мають на увазі інші явища, що призводить до порушення зв'язків між компонентами і (відповідно) критеріями виконавської творчості. Причиною такого порушення часто виступає недооцінка / ігнорування процесуального та ситуативного компонентів виконавства і приписування їх явищ іншим компонентам (наприклад, інтерпретаційним), як і навпаки.

Метою дослідження є розкриття взаємозв'язку імпровізаційності як творчого методу виконавця та комунікативних механізмів сучасного академічного виконавства.

Даною метою продиктовані **завдання** дослідження:

- 1) окреслити місце поняття імпровізаційності в системі категорій виконавського мистецтва (інтерпретація, стиль, майстерність та ін.);
- 2) виокремити якісні характеристики імпровізаційності як творчого методу;
- 3) здійснити систематизацію складових виконавської імпровізаційності;
- 4) охарактеризувати сучасну слухачську аудиторію (вітчизняну та зарубіжну) та основні тенденції її запиту в галузі виконавської комунікації;



5) виявити взаємозв'язок проявів імпровізаційності зі стильовою основою твору, тобто комплексом виконавських завдань, обґрунтованих авторським задумом, історичною та естетичною специфікою епохи створення твору;

6) визначити особистісний компонент імпровізаційності;

7) простежити динаміку розвитку імпровізаційності у фортепіанній виконавській традиції для виявлення якісної специфіки її новітніх проявів (темпорально-історичний аспект імпровізаційності);

8) охарактеризувати імпровізаційність у різних виконавських ситуаціях (концерт, конкурс, педагогічне ілюстрування на уроці та ін.).

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконувалося згідно з планами науково-дослідної роботи Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (17.00.03) і відповідає темі № 26 „Музичне виконавство: історія та теорія” перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої Ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол засідання № 7 від 27 березня 2007 р.). Розробка теми здійснена у рамках наукової програми розвитку виконавської майстерності Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського.

Об'єктом дослідження є сфера фортепіанного виконавства ХХ – початку ХХІ сторіччя.

Предмет дослідження – комунікативна роль імпровізаційності у полі діяльності сучасного піаніста-виконавця.

Матеріалом дослідження є виконавські інтерпретації творів різних стилів, зафіксовані у записах С. Рахманінова, В. Горовиця, С. Ріхтера, Ш. Черкаського, Арт. Рубінштейна, А. Мікеланджелі, Е. Гігельса, В. Ашкеназі, Є. Кісіна, М. Плетньова, Е. Вірсаладзе, Л. Астанової, Є. Брахмана, сестер А. та Н. Сулханішвілі, з різноманітними проявами імпровізаційності, а також критика на концертні виступи різних виконавців, що висвітлює основні тенденції слухацької оцінки. У відборі матеріалів перевага віддається класико-романтичному фортепіанному репертуару. Це пов'язано із суттю імпровізаційності як безпосереднього переживання в процесі гри, зумовленого образно-драматургічною специфікою цього репертуару. Авангардні стилі, зокрема усі види алеаторики, припускають принципово інший виконавський підхід, заснований на раціоналістичній організації виконання та гри випадковостей, що суперечить початковому значенню поняття «виконавська імпровізаційність».

Методи дослідження:

- метод порівняльного аналізу, використовуваний для найбільш рельєфного виявлення відмінностей виконавських стилів;
- розділ фортепіанної педагогіки, пов'язаний зі специфікою сценічного виступу;
- історичний і теоретичний розділи музикознавства, що використовуються з метою виявити специфіку сучасної сценічної ситуації в історичному контексті;
- прийоми безпосереднього спостереження і фіксації (переважно у вигляді опитування та особистих вражень від концертів або записів гри виконавців), що виявляють основні тенденції запиту слухацької аудиторії.

Теоретична база дослідження. Основні положення, викладені в роботі, базуються на досягненнях сучасної теорії та історії музики (В. Конен, Б. Асаф'єв, Є. Руч'євська, В. Москаленко), музичної та загальної психології (М. Блінова, Б. Теплов, В. Аверін), історії та теорії фортепіанного виконавства (А. Алексєєв, Ю. Глушенко, О. Катрич), методики гри на фортепіано (Г. Нейгауз, В. Григор'єв, Л. Баренбойм, Е. Уайтсайд), теорії театрального мистецтва (К. Станіславський, Д. Дідро), музичної педагогіки (К. Орф, Т. Юдовіна-Гальперіна) та ін.

Наукова новизна одержаних результатів дисертації полягає в тому, що:

- *вперше* виконавська імпровізаційність розглядається як самостійна система координат виконавського мистецтва, що зумовлено процесуальним, ситуативним і комунікативним його компонентами (надається вичерпне розмежування понять імпровізаційності, імпровізації та інтерпретації); виконавську імпровізаційність розглянуто комплексно, як динамічну сторону творчого методу виконання, що включає в себе різні елементи, рівні та чинники; здійснено систематизацію складових виконавської імпровізаційності; комунікативний аспект імпровізаційності розглянуто в контексті сучасної сценічної ситуації, де це явище має різні перспективи розвитку – від повного дисбалансу до гармонізації своєї стильової основи і комунікативного втілення;

- *отримали розвиток*: концепція індивідуального виконавського стилю О. Катрич – аргументовано відповідність проявів виконавської імпровізаційності до стильової основи виконуваного твору шляхом узгодження, збігу або компенсації композиторської та виконавської моделей творчих підходів; концепція особистості В. Аверіна: до сфери фортепіанного виконавства адаптовано проблему співвідношення індивідуальних та особистісних рис людини;

- *уточнено* лінію історичного огляду фортепіанного виконавства, започатковану А. Алексєєвим (характеристики виконавських стилів розглянуто з точки зору застосування імпровізаційності як творчого методу, та простежено динаміку її розвитку у фортепіанній виконавській традиції від початку епохи звукозапису до сьогодення з виявленням якісної специфіки її новітніх проявів); впроваджено аналіз впливу різних виконавських ситуацій (концерт, конкурс, студійний запис, педагогічне ілюстрування уроку та ін.) на характер імпровізаційності виконавця (у розгляді конкурсної ситуації уточнено теоретичні розробки Я. Мільштейна).

Практичне значення одержаних результатів дослідження зумовлене його тематикою, що синтезує аналітичні та методико-практичні завдання. Значна частина дослідження присвячена конкретним практичним рекомендаціям та стратегіям, покликаним стабілізувати проблемні ситуації виконавства, аналізовані в дослідженні. Механізм таких рекомендацій заснований на ієрархічному структуруванні явища «виконавська імпровізаційність», завдяки якому стає можливим:

- 1) розробка системи оцінок, що передбачають характеристики різних компонентів виконавського процесу без ефекту «зміщення понять»;
- 2) розробка ряду практичних стратегій, спрямованих на:
 - культивування імпровізаційності в несприятливих умовах;

- організоване освоєння / компенсацію компонентів виконавського процесу, що диктуються репертуарними вимогами, але не властивих особистості виконавця;

- психологічну організацію процесу сценічного виступу;
- свідоме управління виконавською комунікацією.

Передбачається подальша розробка цієї проблематики та використання результатів дисертації у навчальних курсах викладання гри на інструменті, в наукових дослідженнях, присвячених теорії виконавства, а також в індивідуальних творчих пошуках музикантів-виконавців.

Апробація положень дослідження здійснювалася в практичній педагогічній роботі автора в НМАУ ім. П. І. Чайковського, у виступах на науково-практичних конференціях: „Музична творчість і наука: параметри взаємодії” (Київ, 2006); „Проблеми музичного мистецтва: спадщина і сучасність” (Київ, 2006); „Жанровий простір музичної творчості: структура та властивості” (Київ, 2008); „Художня організація часу в музичному творі” (Київ, 2009).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 6 статей у фахових виданнях, затверджених ВАК України та стаття в науково-методичному виданні.

Структура роботи. Дослідження складається зі Вступу, чотирьох основних розділів, Висновків, Списку використаних джерел та Додатку. Загальний обсяг роботи 217 сторінок, з них основного тексту – 200 сторінок. Список використаних джерел містить 133 позиції (12 сторінок).

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовано вибір теми дисертації, доведено її актуальність, окреслено мету і завдання дослідження, з'ясовано теоретико-методологічну основу, сформульовано його наукову новизну та практичне значення, подано відомості про публікації у наукових фахових виданнях та про апробацію дослідження.

Розділ 1. «Виконавська імпровізаційність» у системі музикознавчих координат присвячений визначенню, структуруванню та деталізації поняття виконавської імпровізаційності (далі – імпровізаційності). Поняття «імпровізаційний» вкоренилося у музикознавстві як універсальне. Їм користуються, маючи на увазі і певний стиль виконання, і спонтанне створення музичного тексту у композиторській творчості, і його спонтанне оновлення у музичному виконавстві. У пропонуваному дослідженні поняття «імпровізаційність» розглядається суто у ракурсі психологічної природи динамізму виконавського процесу, і принципово відрізняється від поняття «імпровізація», де основний смисловий акцент ставиться на факторі спонтанного створення нового музичного тексту.

У підрозділі *1.1. Історія розробки кола питань, пов'язаних з проблемою імпровізаційності* приведено нарис з історії досліджень даної проблеми протягом ХХ ст. Розглянуто теорію інтонації Б. Асаф'єва, теорію актуального інтонування Т. Веркіної, теорію музичної обдарованості Б. Теплова (у ракурсі її емоційної природи), а також теорію психологічної мобільності театрального мистецтва К. Станіславського як спорідненої виконавської галузі. Проаналізовано

адаптацію принципів «театру переживання» К. Станіславського до фортепіанного виконавства, здійснену Л. Баренбоймом. Висвітлено протилежну за змістом теорію Д. Дідро. Окреслено комплекс актуальних проблем методики виконання на інструменті (праці А. Алексєєва, А. Бірмак, А. Малінковської, Г. Нейгауза, Л. Баренбойма), психології та психофізіології музичної творчості загалом та естрадного виконавства зокрема (дослідження М. Блінові, С. Беляєвої-Екземпларської, Е. Ткач, А. Корженевського, В. Григор'єва, Г. Когана, Т. Сирятської, Е. Уайтсайд). Також розглянуто коло питань виконавської інтерпретації (В. Москаленко, Є. Руч'євська, О. Феке) та педагогіки (Т. Юдовіна-Гальперіна, К. Орф). У ракурсі проблеми теорії виконавського стилю (О. Катрич, Г. Нейгауз, Д. Рабінович) здійснено огляд мемуарно-критичної літератури (О. Авербах, К. Аджемов, В. Алєєв, А. Алексєєв, Л. Баренбойм, Г. де Веймар, Ю. Борисов, Н. Дорліак, В. Григор'єв, Я. Платек, В. Дельсон, А. Кудряшов, Д. Молін, Б. Монсенжон, Ю. Понізовкін, Г. Ципін та ін.).

У підрозділі 1.2. *Виконавська імпровізаційність як взаємодія стабільних та мобільних факторів творчого процесу* здійснено аналіз складових явища імпровізаційності: стабільних та мобільних факторів виконавського процесу. Під стабільними факторами маються на увазі компоненти творчого акту, що зберігають стабільне значення в різних творчих ситуаціях – психофізичні властивості виконавця та закономірності виконуваного тексту; під мобільними – компоненти, значення яких повністю визначається конкретною ситуацією («тут і зараз»).

Ядро інтонаційної моделі виконання становить стабільний змістовий контекст, що розкривається у взаємодії матеріалу твору з особистісним потенціалом виконавця. Увесь же спектр конкретних інтонаційних форм, обумовлений специфікою музичного мистецтва як «тимчасового» і «організуючого звуковий простір», є принципово мобільним. В цьому контексті виділяється три компоненти виконавського процесу: інтерпретаційно-змістовий контекст, емоційно-енергетичний тонус, майстерність. Конкретна конфігурація стабільних і мобільних факторів залежить від особистісного потенціалу виконавця. Види конфігурацій формують типи виконання: імпровізаційний; квазіімпровізаційний; антиімпровізаційний.

Виконання імпровізаційного типу тяжіють до стабілізації інтерпретаційного контексту в момент виступу, а емоційно-енергетичний тонус і апарат втілення готуються виконавцями до гнучкої реакції на власне натхнення і конкретний сценічний резонанс. Для квазіімпровізаційного типу характерна нестабільність інтерпретаційного контексту, а стабільними є технологічні штампи. Нарешті, антиімпровізаційний тип передбачає максимально можливу стабілізацію усіх трьох складових виконавського процесу. Виконавська імпровізаційність є психофізичною стороною процесу виконавського інтерпретування, що формується взаємодією виконавця з конкретними комунікативними та ситуативними умовами виконання (етап первинного формування інтерпретації, репетиційний етап, етап сценічного виступу).

У підрозділі 1.3. *Основи психології «імпровізаційності»*. Відношення поняття «виконавська імпровізаційність» до наріжних понять виконавства: «інтер-

претація», «виконавський стиль», «музикування» розглядається зв'язок імпровізаційності з іншими аспектами виконавства у психологічному ракурсі. Обґрунтовано необхідність функціонального розподілу дослідження виконавського процесу на автономні сфери інтерпретації (стабільність змістового контексту) та ситуації (індивідуально-неповторна комунікація), що не зводяться одна до одної. Поняття «імпровізаційність» та «інтерпретація» є характеристиками різних систем виміру виконавського мистецтва: інтерпретація – розуміння; імпровізаційність – динамічний процес цього розуміння. Імпровізаційність об'єднує поняття «виконавський стиль» і «інтерпретація» в єдиній комунікативній площині, що є загальною і необхідною для різних, часом діаметрально протилежних стилів та інтерпретацій.

Імпровізаційність виконує функцію індивідуально неповторної сценічної адаптації. Вся розгалужена система виконавських стилів сягає двох передумов-архетипів: аполонічного та діонісійського (типологія Ф. Ніцше була адаптована О. Катрич до сфери музичного виконавства). Перший зумовлює стратегію максимальної вираженості вихідного комунікативного імпульсу. Для другого характерна виконавська настанова на неповторне творче спілкування суб'єктів комунікації.

Індивідуальні форми оволодіння ситуативним планом формують різні адаптаційні стилі навколо двох провідних тенденцій: імпровізаційної та вольової. Імпровізаційна тенденція передбачає генеральну настанову на музикування; вольова – пріоритет виконання. Індивідуальний адаптаційний стиль входить в структуру виконавського стилю, але не зводиться до нього, бо його мета – оволодіння ситуативним моментом творчості – не обмежується відбором засобів виразності.

У підрозділі 1.4. *Імпровізаційність та асоціативна програмність* розглядається питання компенсації та, відповідно, способів взаємопроникнення різних виконавських типів, що володіють різною мірою імпровізаційності. Можливості такої компенсації ґрунтуються на асоціативності новоєвропейської музики. Робота виконавця над твором вимагає створення асоціативної програми. Така виконавська програма (у широкому розумінні) завжди буде суб'єктивною, навіть якщо в її основі лежить авторська програма (у вузькому розумінні), що ніколи не визначає її в повному обсязі – остільки ж, оскільки інтерпретація не є точним відображенням інтерпретованого тексту.

Асоціативний та виразний (власне музичний) плани інтерпретаційного процесу мають різний ступінь динамічності: перший є комплексом відносно статичних програмних домінант образного ладу твору, другий є динамічним процесом їх розгортання. Це розмежування є ключовим у питанні адаптаційних настанов, оскільки індивідуальні відмінності інтенсивності рефлексорних процесів визначають різні відносини між асоціативністю (стабілізуючий фактор) і виконавським процесом в єдності всіх його компонентів (динамічний фактор). В цьому контексті пропонуємо терміни «інтерпретаційна програма», що характеризує інтерпретаційний план твору в ракурсі мислення про музику, та «виконавська програма», що включає в себе також і все, що відноситься до мислення музикою – динамічно організований план опорних пунктів виконавського процесу. Художній результат залежить від індивідуальної адаптаційної

настанови і виражений співвідношенням інтерпретаційної та виконавської програм.

У підрозділі 1.5. *Імпровізаційність та музичний час* розглядаються питання, пов'язані з темпоральною площиною виконавства.

Художній час – найбільш репрезентативна сфера прояву імпровізаційності. Критерій її виявлення – пріоритет континуального (імпровізаційність) або дискретного (антиімпровізаційність) часу. Континуальний підхід пов'язаний із цільовими та завершальними етапами роботи над текстом. Дискретно-подієвий підхід, навпаки, характерний для раннього етапу роботи над твором – для етапу засвоєння тексту.

Прояви імпровізаційності в часі представляють її у двох формах: як якість виконавського процесу і як «мімікрію», копіювання даної якості. Пріоритет континуального відчуття часу, або акторський час відповідає імпровізаційній настанові. «Мімікрія» має два різновиди: режисерський час (антиімпровізаційність + можливість майстерної реконструкції акторського часу) та епатажне копіювання агогічних ефектів (квазіімпровізаційність).

Розділ 2. Категорії «представлення» та «переживання» в контексті проблеми імпровізаційності присвячений розгляду впливу теорії театрального мистецтва (зокрема, театральної концепції К. Станіславського) на теорію виконавства та аналізу базових явищ виконавства з цих позицій.

У підрозділі 2.1. *Виконавська імпровізаційність і традиції театрального мистецтва. Проблема розмежування та взаємоперетину протилежних підходів* дається визначення основних положень концепції К. Станіславського відповідно до виконавської специфіки.

Психологічна природа мистецтва імпровізаційності подібна до театру переживання (за К. Станіславським). Навпаки, антиімпровізаційний тип подібний до театру представлення. Квазіімпровізаційний тип подібний до антихудожнього стилю, що названий К. Станіславським «награванням».

Суть театру переживання полягає у спонтанному переживанні змісту виконуваної ролі (твору) безпосередньо в момент виступу, що зумовлене подоланням представниками цього напрямку вторинної природи виконавських мистецтв. Перший принцип театру переживання – безперервне емоційно-динамічне «внутрішнє життя» під знаком надзавдання. У виконавстві даний підхід призводить до особливого роду динамізму в розгортанні музичної думки. Другий принцип – особлива психологічна деталізація гри. Третій принцип – парадоксальне поєднання неможливості дистанціювання від образу (через особливу інтенсивність художнього переживання) та необхідності такого дистанціювання (в ім'я об'єктивної складової художньої істини), що зумовлене «роздвоєнням» творчої ініціативи актора (виконавця) на сферу-джерело та сферу-контролер.

Метод театру представлення, розроблений Д. Дідро та К. Станіславським, полягає в інтенсивному переживанні змісту виконуваної ролі (твору) в домашній роботі; на сцені такий актор (виконавець) відтворює зовнішні форми переживання, запам'ятовані з домашньої роботи. Феномен «роздвоєння» творчої ініціативи також є характерним і для цього методу, однак «контролер» виконує тут роль скоріш «перекладача» творчих намірів на мову сценічних дій, ніж

функцію уточнення образної конкретики, як це має місце в мистецтві театру переживання.

Ці положення розглядаються на прикладі конкретних інтерпретацій Балади Ф.Шопена №3 представниками «театру представлення» та «театру переживання» (Арт. Рубінштейн та Ш. Черкаський).

Підрозділ 2.2. *Виконавське амплуа і композиторський стиль* присвячений питанню виконавського стилю в контексті імпровізаційності. Театральний термін «амплуа» прийнято співвідносити з поняттям виконавського стилю: під ним мається на увазі не тільки специфіка особистісного творчого потенціалу, але також і художня результативність.

Специфіка музичного сценічного процесу полягає в тому, що виконавець є одночасно і «режисером», і «колективом акторів». Тому механізм визначення амплуа музиканта-виконавця базується на рівні змістової цілісності музичного твору. Невід'ємним компонентом цього рівня є композиторський стиль, отже, в сфері фортепіанного виконавства основним критерієм визначення амплуа стає стильова та жанрова основа твору, що виконується.

Найбільш загальний критерій поділу жанрових тяжінь виконавця – прагнення до більшого чи меншого масштабу сценічного дійства. Динамічний характер амплуа вимагає від виконавця володіння механізмами компенсації стабільних та мобільних факторів виконання. Кожен із прикладів такої компенсації передбачає створення оптимальної для даного випадку моделі орієнтовної основи дій.

Найбільш традиційна з них визначається націленістю виконавця на творчу адаптацію власного арсеналу виразних засобів до задуму композитора. Така модель має різновиди «стилізована інтерпретація» та «стильна інтерпретація» (за О. Катрич). Якщо ж настанова на творчу інтерпретацію композиторського стилю відсутня, відбувається заміщення художніх цінностей псевдоцінностями.

Окрема увага присвячена взаємодії виконавського та композиторського стилів у романтичному репертуарі. Такій стилістиці найбільш відповідає структура психічної діяльності виконавця «увага – увага – ключова асоціація».

У підрозділі 2.3. *Рівні імпровізаційності* аналізуються три рівні прояву імпровізаційності: інтерпретаційний, артистичний та соматичний. Для представників театру переживання характерні прояви імпровізаційності на інтерпретаційному і артистичному рівні, для представників театру представлення – на артистичному і соматичному, для представників «награвання» – на соматичному. Конкретні комбінації цих рівнів розглядаються на прикладі виконавської творчості Р. Щедріна, С. Фейнберга, Е. Вірсаладзе, та ін.

Прояви рівнів імпровізаційності визначається взаємодією спонтанного стану і попереднього інтерпретаційного плану, тобто – індивідуальними секретами естрадної впевненості. У представників театру переживання вона базується безпосередньо на поетичній ідеї твору. З цим пов'язана мінімальне попереднє регламентування конкретики виконавських дій, проте максимально розроблена «потенційна» конкретика, заснована на можливих інтерпретаційних варіантах. Естрадна впевненість у представників театру представлення також ґрунтується на поетичній ідеї, однак разом з тим в її структуру необхідно входять

конкретні дії, спрямовані на відтворення продуманої заздалегідь інтонаційної тканини.

У підрозділі 2.4. *Виконавська імпровізаційність та майстерність* розглядаються передумови артистичної впевненості як продукту майстерності піаніста-виконавця. У виконавстві особистісний потенціал музиканта має реалізовуватися у акті сценічного виступу. Але вірний інтерпретаційний підхід, який (в ідеалі) повинен стати запорукою переходу в ефективний етап артистичної реалізації, на практиці нерідко блокується різними ситуативними факторами. Ними нерідко виступають різні міфи, пов'язані з проблемою майстерності. Підтвердженням тому є поширені випадки, коли грамотні передумови інтерпретування зовсім не є запорукою адекватного втілення на інструменті провідних думок інтерпретатора. Як приклад розглядається інтерпретація Концерту №3 С. Рахманінова лауреатом I премії конкурсу “Allegro Vivo” Є. Брахманом. Штучно вирівняне звучання в даному випадку є свідченням більш глобальної проблеми культу стабілізації у сфері виконавської майстерності, що базується на міфах комерційного мистецтва.

Фундамент артистичної впевненості та успішної сценічної реалізації, що розкриває доступний виконавцю потенціал імпровізаційності, базується на чотирьох передумовах: 1) мотиваційний план, спрямований на звільнення від міфів і на продуктивну компенсацію заради надзавдання; 2) «надихаюча» авто-терапія (відповідно до біоритмічних передумов сприйняття); 3) продуктивний трудовий режим, що включає різні енергозберігаючі стратегії; 4) оптимальна репертуарна стратегія.

Розділ 3. Фактори імпровізаційності присвячений аналізу чинників, що зумовлюють конкретні прояви імпровізаційності.

Підрозділ 3.1. *Особистісний фактор*. У даному підрозділі виокремлено самостійне значення особистісного фактору відносно проблеми виконавського стилю. Окреслено шляхи синтезу всіх сфер теорії та практики виконавства на рівні творчої особистості виконавця. Найбільш продуктивною для характеризування підходу є концентрична модель угруповання основних проблемних областей виконавства, в центрі якої – проблема особистості виконавця, а на периферії – конкретні інтерпретаційні, ситуативні та комунікативні фактори. У цьому контексті аналізуються особистісні передумови імпровізаційності в сучасних умовах (виступ Є. Кісіна перед багатотисячною аудиторією) та національно-традиційні передумови (на прикладі виконавської творчості М. Кабальє та Ф. Шаляпіна, а також виконання Л. Астановою Сонати №2 С. Рахманінова), що поділяються на традиційно-органічні та традиційно-прагматичні.

Надається розгорнутий аналіз провідних потреб виконавця (досягнення прийнятного творчого стану на сцені; постійне розширення смислового поля здійснюваної діяльності; індивідуально прийнятна програма життєвої стратегії) в індивідуальному та особистісному планах. Усвідомленість/неусвідомленість, реалізованість/нереалізованість даних потреб проявляють себе в індикаторі творчого стану на естраді – імпровізаційності.

Будь-яка діяльність продуктивна тоді, коли в її основі лежить гармонійна взаємодія індивідуальної та особистісної складових. Основою цілісності та усвідом-

леності діяльності є загальна здатність до саморегуляції (ЗЗС). Рішення про корекцію системи саморегуляції приймаються як спонтанно, в процесі виступу, так і під час підготовки до нього.

Підрозділ 3.2. *Фактор балансу і зближення композиторського і виконавського стилів у сучасних умовах* присвячений змістовно-стильовим орієнтирам виконавства.

Виконавство неминує передбачає такий тип ставлення до композиторської творчості, як «привласнення», привнесення свого ставлення до об'єкта. Акт «привласнення» мало досліджений в аспекті, що визначає реальний виконавський результат, зумовлений взаємовпливом особливостей композиторського стилю і свідомого управління психофізичними ресурсами виконавця. Поза цієї площини будь-які положення про стиль або інтерпретацію будуть теорією, далекою від реальної звукової практики.

У зв'язку із цим актуальним є зближення досягнень психології виконавської творчості та проблем композиторського стилю. У даному зближенні доцільно відштовхуватися від схожості в одиничних і особливих проявах композиторської та виконавської творчості, оскільки саме вони характеризують потенціал «співпраці» творчих індивідуальностей композитора і виконавця.

Вирішальне значення для якості імпровізаційності має знаходження спонукальних стимулів творчого естрадного стану. Найбільш ефективним стимулом є ефект художнього відкриття.

Надається розгорнутий аналіз характерних зразків дисбалансу знань про стиль та їх практичного застосування (на прикладі порівняння виконань циклу О. Мессіана «20 поглядів немовляти Ісуса» Р. Мюраро та А. Батаговим, а також типових кліше інтерпретування клавірної музики Й.С. Баха).

Підрозділ 3.3. *Фактор підкріплення слухачькою оцінкою* присвячений комунікативним проблемам сучасного виконавства.

Комунікацію виконавця та слухача, окрім безпосередньої реакції на гру, визначають також і багато факторів опосередкування, серед яких особливу роль грають стереотипи слухачького мислення, що обмежують рухливість сприйняття виконання. Взаємовідносини стереотипізації слухачького мислення та імпровізаційності актуалізують такі властивості слухачького сприйняття: компліментарність – схильність слухача до сприйняття певного репертуару, концепції, професійних виконавських якостей, виконавського стилю; інертність слухачького сприйняття, що характеризує його динаміку відносно до вихідної компліментарної даності; адекватність слухачької оцінки, або її відповідність вихідним намірам виконавця; ефективність, що характеризує слухачьку оцінку в аспекті її впливу на виконавця як творчу особистість.

Прагнення наблизитися до позитивного полюса слухачьких реакцій, що лежить в основі будь-якої професійної естрадної підготовки, диктує виконавцю необхідність детального вивчення аудиторії. Тут актуальним є не тільки володіння естрадною ситуацією; не менш важливим являється постестрадний досвід, який виявляє різноманітні за якістю і ступенем відкритості слухачької оцінки.

Специфіка сучасної комунікації полягає в тому, що дії виконавця, спрямовані на збільшення рухливості слухачького сприйняття, ускладнюють-

ся такими факторами, як інформаційне перевантаження та інформаційне опосередкування-спотворення. Дані фактори формують такі особливості слухацької оцінки, як:

1) значну прихильність втомленої психіки до готових блоків оцінки, сформованих до акту сценічної комунікації, її бажання схопитися за «готове» і не розлучатися з ним, звести процедуру оцінки до підтвердження «загальновідомого» почутим.

2) у якості таких блоків виступають комерційні PR-технології, стереотипи, думка авторитетів та ін.

Надається аналіз передумов вибору репертуару сучасним виконавцем в контексті характеризованих умов, а також пропонується стратегія гармонізації виконавсько-слухацької комунікації:

- необхідно чітко розмежувати сфери виконавських дій на ті, що припускають певні компроміси, направлені на встановлення контакту (комунікативна сфера виконавства), та на ті, де такі компроміси принципово неможливі (художньо-інтерпретаційна сфера виконавства);

- логічним продовженням такого розмежування є поступова, стратегічно вивірена, розрахована на тривалу перспективу гармонізація дисбалансу між різними сферами виконавських дій, за допомогою поступового скорочення компромісності в комунікативному їх пласті;

- необхідною умовою ефективного контролю комунікації є комплексний підхід, або цілісність психології творчості виконавця.

Підрозділ 3.4. *Темпорально-історичний фактор* присвячений проблемі змістовності виконавського мистецтва в умовах новітнього інформаційного простору.

Сучасне фортепіанне виконавство переживає зараз складний період. Головним естетичним фактором в сучасних умовах виступає комерційно зумовлена єдність виконавських стандартів, які набувають статус VIP-стандартів або «брендів». Ця єдність виконує функцію інтонаційного середовища, що формує індивідуальні виконавські стилі. Характерні її тенденції – посилення ролі розважальності в мистецтві, прагматизація творчих стимулів і, як наслідок, перегляд ціннісних орієнтирів у грі. Останнє проявляється у двох тенденціях: 1) спрощення всього інтонаційно-семантичного комплексу, що призводить нерідко до навмисної ексцентричності; 2) переважання моторно-віртуозного, «спортивного» начала.

Ідеал сучасного «VIP»-виконавства – «якість», максимально наближена до якості автомата. У цих умовах виконавська імпровізаційність перестає бути проявом виконавського стилю і стає характеристикою творчого ставлення до процесу виконання. Це пов'язано з тим, що в сучасній ситуації питання співвідношення стабільних і мобільних факторів виконавського процесу набуває сутнісного значення, визначаючи, «бути чи не бути» естетичної цінності даного виконання. Ці фактори можуть ставати в сучасних умовах провідниками двох типів комунікативних систем – традиційної (мистецтво інтонування на основі певного змістового потенціалу твору) та сурогатної (презентація виразних можливостей, технічних ресурсів, виконавських якостей, цінність яких визначається успіхом у слухача як споживача).

Таким чином, зараз актуальним є культивування всіх умов імпровізаційності як творчого стану. До таких умов відносяться як засоби адаптації до середовища творчого розвитку, так і моделювання професійних складових сценічного процесу. Певних адаптаційних стратегій вимагають, в першу чергу, такі реалії ХХІ століття, як «прискорений ритм» всіх процесів, надлишок інформації, що створює постійне перевантаження нервової системи, панування антикультури в інформаційному просторі, необхідність компромісу з комерційними критеріями.

Тому актуальним завданням для сучасного виконавця є диференціація мотиваційної сфери на мистецький та соціальний сектори, а також їх ієрархія.

Розділ 4. Імпровізаційність та форми музичної комунікації присвячений аналізу функціонування імпровізаційності в усіх формах сучасного академічного музичного життя (сольний концерт, гала-концерт, фестиваль, конкурс, ансамбль, студійний запис, педагогіка).

У підрозділі 4.1. *Музикування як естетичний ідеал* аналізується феномен музикування – критерій, спільний для всіх форм музичної комунікації. Комунікативна сутність музичного мистецтва визначає загальність критерію музикування: будь-який відхід від музикування тотожний опосередкуванню контакту (з реальним або уявним слухачем).

За Л. Баренбоймом, процес музикування не тотожний виконанню. Останнє передбачає відтворення нотного тексту і пріоритет виконання завдань, пов'язаних з механізмом його відтворення. Музикування ж передбачає пріоритет естетичного задоволення від ігрового процесу, повне злиття з ним. Музикування відноситься до імпровізаційності, як характеристика форми творчої діяльності – до характеристики протікання процесу цієї діяльності. Імпровізаційність обов'язково передбачає музикування, але музикування зовсім не обов'язково передбачає імпровізаційність. Музикування первинне відносно виконання, як цілісність відносно опосередкування. Однак в умовах інтерпретації нотного тексту актуальним є питання зворотного зв'язку – відновлення цілісності акту виконання і перетворення виконання у музикування. Перша умова такого відновлення – усвідомлення невід'ємності ірраціонального компоненту виконання і введення його в структуру процесу. Друга умова – культивування радості творчого процесу.

У підрозділі 4.2. *Концерт* розглядаються жанрово-творчі ситуації сольного концерту, гала-концерту та фестивалю. Ситуація концерту є первинною відносно до інших двох ситуацій сучасного виконавства (конкурс, студійний запис). Саме концерт грає вирішальну роль у формуванні виконавського амплуа.

Сольні концерти, як правило, дають найбільш розширене уявлення про творчу індивідуальність виконавця. Дана форма виступу є однаково сприятливою для творчої реалізації виконавців різних жанрово-стильових спрямувань – як монументалістів, так і мініатюристів. У відношенні естрадної витримки тут необхідним є «стаєрський» стиль.

Гала-концерт найбільш гармонійно розкриває творчі можливості мініатюристів-«спринтерів». Те ж саме є актуальним і для фестивалів – з тою відмінністю, що їх тематична панорама багатопланова (у порівнянні зі звичайними гала-концертами).

У підрозділі 4.3. *Конкурс* аналізується специфіка сучасних виконавських конкурсів та їх роль у сучасній виконавській естетиці.

Конкурси, що складають на сьогодні основну практику для молодих виконавців, з позиції творчого розвитку і творчої самореалізації є проблематичним та неоднозначним явищем. Головний негативний фактор – дисбаланс вольової та творчої складових виконавського процесу. Конкурсна ситуація негативно впливає на функцію уяви, оскільки ретельний самоконтроль, необхідний для конкурсного виступу, придушує будь-які спонтанні прояви.

У концертному виступі виконавська ініціатива, за умови активної роботи уяви, спрямована на переконання, а не нав'язування. У конкурсному виступі вольовий імпульс набуває форму абстрактної настанови, що не допускає повноцінного «захоплення» і концентрації на образній конкретиці. У виконавському процесі, таким чином, блокується імпровізаційність. Тому конкурси як соціально-культурне явище є одним з головних джерел уніфікації виконавських стилів.

Показові особливості конкурсу:

- стереотипізація (існує традиційний конкурсний репертуар, сприйняття якого значною мірою опосередковано його «загранністю»);
- принцип «негативного» відбору: основний критерій – не наявність переваг, а відсутність недоліків;
- заміщення функції таланту функцією імені («бренду»), характерне для тотальної комерціалізації сучасного культурного простору.

У підрозділі 4.4. *Студійний запис* аналізується якісно нова роль звукозапису для музичного мистецтва, зумовлена проникненням технологій у повсякденний побут людини. В епоху НТР саме звукозапис стає основним джерелом музичної інформації, кількісно витіснивши такі її традиційні джерела, як концертне життя, домашнє музикування або гра з листа.

У звукозаписі особлива роль відводиться критерію точності, зумовленою вимогою «якості» (стандарт High Fidelity), що пред'являється до запису так само, як і до будь-якого різновиду товару в сфері побутових технологій. Даний виконавський ідеал органічно призводить до подальшої зміни виконавських цінностей. Він стимулює домінування таких виконавських якостей, як здатність до самоконтролю, мала емоційна збудливість, швидкість реакцій, мобільність соматичного апарату, особливо такого його компонента, як моторна техніка.

Найважливіший пункт адаптації до звукозапису – необхідність узгодження творчого і технічного компонентів. Одним з ефективних способів адаптації для виконавців будь-якого складу є співпраця ансамблевого типу (з усіма механізмами взаємної насаги) між виконавцем і оператором. У такій взаємодії можливі всі існуючі психологічні моделі (пригнічення, нейтралітет, гармонія).

Підрозділ 4.5. *Культивування імпровізаційності в різних формах музичної комунікації* присвячено конкретним рекомендаціям та стратегіям. Аналізуються п'ять принципів такого культивування.

1. Взаємовплив стабільних і мобільних складових виконавського процесу (найбільш продуктивним з цієї точки зору є поєднання тренування апарату вті-

лення, пов'язаного з моделюванням різних сценічних ситуацій, зі стабілізацією змістового критерію виконання).

2. Ієрархія понять «стабілізація» та «тренування».

3. Специфіка поняття «автоматизм» у виконавстві (не всі піаністичні навички в рівній мірі підлягають автоматизації). Інтонаційний потенціал виконуваного музичного твору передбачає специфічний тип тренування, суть якого – у «зпресовуванні» інформації.

4. Проблеми музичної пам'яті. Її специфіка полягає в лінійній організації опорних моментів пам'яті, пов'язаній із часовою природою музичного мистецтва.

5. Артистичний компонент виконавської діяльності. Різні жанрово-творчі ситуації припускають, перш за все, різні нюанси взаємовпливу режисерського й акторського планів виконання, а також варіанти підходів до складання програм.

У підрозділі 4.6. *Імпровізаційність в ансамблі* розглядається специфіка ансамблевого інтонування. В ансамблевій грі додатковим стимулом перетворення «гри» в «музикування» є інтонаційна взаємодія з партнером. Специфікою ансамблевої імпровізаційності є настанова на особливу психологічну мобільність, при якій учасник ансамблю здатний корегувати в процесі співінтонування не тільки звучання своєї партії, а й усю партитуру з усією творчою ініціативою партнера (партнерів) в цілому.

Запропоновано аналіз чотирьох виконань з конкурсу фортепіанних ансамблів у Сан-Марино, що ілюструють чотири тенденції відношення до імпровізаційності: уніфікація агогіки, гіпертрофія відеоряду, орієнтація на шоу та власне імпровізаційність.

Підрозділ 4.7. *Імпровізаційність та педагогіка* присвячений як особливостям музикування в процесі навчання, так і особливостям педагогіки в сучасному суспільному контексті.

Ситуація сучасної виконавської педагогіки суперечлива. З одного боку, практика викладання накопичила всебічний досвід багатьох поколінь видатних майстрів виконавського мистецтва. З іншого боку, всі існуючі досягнення даної області всюди піддаються руйнівній дії причин соціального характеру. Серед них центральне місце займає комерційно детерміноване поширення інформації (виконавської популярності), що веде до релятивізму цінностей і, відповідно, до комунікативного провалу художньої інтерпретації.

В процесі навчання вирішальним є невербальний, ілюстративний компонент педагогічного процесу. Найважливішим компонентом тут є сугестія. Відмінності гри-показу від гри концертного або конкурсного виконання – у тому, що, ставлячи перед молодим виконавцем певне завдання, педагог акцентує деякі позитивні та негативні риси виконання, актуальні у світлі поставленої проблеми.

Діагностування належності даної конкретної особистості молодого виконавця до імпровізаційної (антиімпровізаційної) спрямованості ускладнене тим, що невербальна інформація рідко може бути трактована однозначно. Це пов'язано з проблемою стихійної сублімації тих якостей, які в умовах наявного професійного розвитку не можуть отримати втілення, бажане виконавцем

(інтуїтивно або свідомо). Одним з найважливіших методів у даному контексті стає метод інтерпретаційної варіантності, як сполучна ланка стабільного і мобільного компонентів творчості.

Як підказує практика, найбільш продуктивним тут є синтез інтуїтивістського і раціоналістичного підходів.

Серед викладацьких стратегій, що дозволяють культивувати стабільний компонент виконавського процесу на імпрровізаційній основі, в першу чергу слід назвати принципи розвиваючого навчання, спрямовані на розширення культурного контексту виконавської творчості.

В основі вимог культивування психологічної мобільності молодого виконавця лежить ставлення до звучання, що не підлягає заучуванню, а також культивування музикування як ідеалу. У даному контексті особливо актуальні школи К. Орфа та Т. Юдовіної-Гальперіної. Перша цінна, насамперед, розвитком загальних передумов психологічної мобільності музиканта; здобутки другої пов'язані з опорою на ці передумови у сфері фортепіанного виконавства.

Висновки.

1. Поняття виконавської імпрровізаційності має розглядатися як самостійна система координат виконавського мистецтва на рівні з категоріями інтерпретації, стилю, майстерності, оскільки процесуальні, ситуативні та комунікативні явища, втілені в цьому понятті, є самостійними чинниками щодо процесу музикування, та не зводяться до будь-яких інших чинників (наприклад, стильових або інтерпретаційних).

2. Індивідуальні принципи динамізації виконання втілюються в конкретних параметрах імпрровізаційності: в її елементах (інтерпретаційний контекст, енергетичний тонус та виконавська майстерність), що проявляють себе на інтерпретаційному, артистичному, соматичному рівнях та набувають кінцевого вигляду завдяки конфігурації чинників (особистісного, балансу композиторського та виконавського стилів, підкріплення слухацькою оцінкою, темпорально-історичного), що являють собою типові закономірності ситуативної адаптації для даного виконавця.

3. Ці параметри, взаємодіючи між собою, систематизуються: елементи утворюють початкове поле можливостей для імпрровізаційності, рівні – сферу прояву виконавського динамізму, чинники виконують роль попереднього звуження сфери вихідних можливостей до рівню типових ситуативних закономірностей прояву імпрровізаційності.

4. Особистісний фактор імпрровізаційності являється первинним щодо виконавського стилю, оскільки характеризує психологічні передумови вибору засобів виразності. Саме особистість визначає співвідношення критеріїв імпрровізаційності, що можуть проявляти себе через позитивні та негативні показники: критерій мобільності виконавського процесу, критерій змістової зумовленості виконавського процесу, мотиваційно-естетичний критерій, критерій гармонії виконавського самовираження.

5. Як було зазначено, виконавську комунікацію визначають два типи систем: традиційна (мистецтво інтонування на основі змістового потенціалу тво-

ру) та сурогатна (презентація виразних можливостей, технічних ресурсів, виконавських якостей, цінність яких визначається успіхом у споживача). Перша передбачає комунікативний ланцюг «композитор-виконавець-слухач» та творчий діалог виконавця та слухача; зміст другої – в опосередкуванні діалогу з композитором так званими «вір-критеріями» виконавства.

6. Історичний розвиток фортепіанно-виконавської комунікації налічує три етапи: романтична доба (основний критерій майстерності – максимум самовираження, що знайшов втілення у культі імпровізаційності та деякій стилістичній невизначеності виконання); історична доба (основний критерій майстерності – стилістична відповідність виконання і, відповідно, розквіт різноманітних стильових втілень імпровізаційності); постісторична доба (основний критерій виконавської майстерності – абстрактна «якість», що спричиняє культ штучної стабілізації, нівелювання стилю та імпровізаційності).

7. Комунікативна роль імпровізаційності в сучасних умовах полягає в збереженні та культивуванні мистецьких традицій, в індивідуалізації та урізноманітненні стильової основи імпровізаційності, а також в реорганізації комунікативної ситуації сучасного виконавства. Задля цього для виконавця є доцільним первинний поділ намірів на художній і соціальний сектори і дотримання тактики керування системою компромісів в останньому.

8. Найбільш перспективними в аспекті культивування виконавської імпровізаційності являються такі форми виконавської комунікації, як сольний концерт, зокрема концерт-лекція; менш перспективна форма гала-концерту. Конкурс є негативним полюсом; оскільки він являється невід'ємним атрибутом сучасного музичного життя, для виконавця актуальним є завдання підпорядкування власної «конкурсної біографії» загальним проблемам особистісного та професійного розвитку. Звукозапис є перспективним лише для одного з типів виконань – антиімпровізаційного; інші типи вимагають моделювання ситуації концертного виступу та всебічної адаптації до особливостей студійного музитування. Педагогічне ілюстрування має ту перевагу, що у ході становлення індивідуальності молодого виконавця є наявною довгострокова можливість і, відповідно, свобода вибору індивідуальної стратегії розвитку імпровізаційності. Водночас недоліком даної форми комунікації є віддалення традиції від умов соціальної реалізації.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ РОБІТ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Романова А. В. Проблема психологической саморегуляции пианиста-исполнителя в современном культурно-историческом контексте / Алина Романова // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – Вип. 64, кн. 1: Музичне мистецтво: проблеми сучасності. – С. 195–207.
2. Романова А. В. Психологическая мобильность и исполнение фортепианных транскрипций оркестровой музыки / Алина Романова // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – Вип. 71 : Проблеми фортепіанного виконавства та педагогіки. – С. 86–99.

3. Романова А. В. Влияние технокоммерческой эстетики на стилистику академического музыкального исполнительства / Алина Романова // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – Вип. 72 : Музично-творчий процес: наукові рефлексії. – С. 180–188.

4. Романова А. В. Исполнительская импровизационность как фактор художественной коммуникации / Алина Романова // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – Вип. 76: Проблеми музичного мистецтва: спадщина і сучасність. – С. 66–76.

5. Романова А. В. О жанровых амплуа в современном фортепианном исполнительстве / Алина Романова // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2009. – Вип. 81 : Жанр як категорія музичної творчості. – С. 293–297.

6. Романова А. В. Об исполнительской организации художественного времени в произведениях фольклорно-вариантного склада / Алина Романова // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2010. – Вип. 90. – С. 166–175.

7. Романова А. В. Уровни скрытой программности в этюде-картине ор. 39 № 6 С. Рахманинова / А. В. Романова // Дослідження. Досвід. Спогади : зб. наук. і наук.-метод. пр. / Київ. серед. спец. муз. шк.-інтернат ім. М. В. Лисенка. – К., 2007. – Вип. 7. – С. 134–144.

АНОТАЦІЇ

Романова А. В. Комунікативна роль імпровізаційності у полі діяльності сучасного піаніста-виконавця. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво. – Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського, Харків, 2011.

Робота належить до науково-аналітичного напрямку теорії музичного виконавства, у основі якого є дослідження та теоретичне обґрунтування базових якостей виконавського мистецтва, а також практичні рекомендації, аргументовані аналітичною частиною. У роботі вивчаються комунікативні, ситуативні та процесуально-динамічні аспекти виконавства, втілені в базовому понятті «виконавської імпровізаційності», а також їх взаємодія з такими традиційними аспектами теорії виконавства, як стиль, інтерпретація, майстерність та ін.

Основна інтенція роботи полягає в синтезуванні різних аспектів теорії виконавства, завдяки якому встановлюється органічний зв'язок між усіма компонентами виконавського мистецтва, компенсуються деякі невідповідності в традиційному теоретичному осмисленні цілісного виконавського процесу. В дослідженні розвінчуються деякі міфи, зумовлені сучасною комерційною естетикою, а також виділяється поняття «виконавської імпровізаційності» як базовий критерій художньої комунікації музиканта-виконавця. Імпровізаційність виступає критерієм інтенсивності творчого відношення, і у цьому розумінні стає ідентифікатором етико-естетичної мотивації діяльності виконавця в цілому.

Ключові слова: виконавська імпровізаційність, комунікація, інтерпретація, переживання, представлення, агогіка, виконавський стиль, динамізм, процесуальність, компенсація.

Романова А. В. Коммуникативная роль импровизационности в поле деятельности современного пианиста-исполнителя. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство – Харьковский национальный университет искусств им. И.П. Котляревского, Киев, 2011.

Работа относится к научно-аналитическому направлению теории музыкального исполнительства, в основе которого – исследование и теоретическое обоснование базовых качеств исполнительского искусства, а также практические рекомендации, аргументированные аналитической частью. В работе изучаются коммуникативные, ситуативные и процессуально-динамические аспекты исполнительства, воплощенные в базовом понятии «исполнительской импровизационности», а также их взаимодействие с такими традиционными аспектами теории исполнительства, как стиль, интерпретация, мастерство и другие. Импровизационность является квинтэссенцией процессуальной динамичности исполнительства. Понятия «импровизационности» и «импровизации» не тождественны. Различие касается отношения этих понятий к музыкальному тексту: «импровизация» – это спонтанное его создание, а «импровизационность» относится только к сфере исполнительства, не затрагивая структурно-преобразующего аспекта музыкального текста. Базовая категория исполнительства «интерпретация» соотносится с «импровизационностью», как понимание с динамичным процессом понимания. Импровизационность является самостоятельным понятием по отношению к исполнительскому стилю и мастерству.

Основная интенция работы заключается в синтезировании различных аспектов теории исполнительства, благодаря которому устанавливается органическая связь между всеми компонентами исполнительства, компенсируются некоторые несоответствия в традиционном теоретическом осмыслении целостного исполнительского процесса. В частности, компенсируется недостаточное теоретическое осмысление спонтанного, непредсказуемого в исполнительском процессе, его ситуативных (взаимодействие музыкального текста и психологического состояния, инструмента, акустики) и коммуникативных факторов (взаимодействие исполнителя и аудитории). Исполнительский процесс выступает как синтез всех указанных факторов. В комплексном анализе задействуются данные психологии, психофизиологии, теории театрального искусства (в частности, теории К. Станиславского и Д. Дидро). В исследовании развенчиваются некоторые мифы, обусловленные современной коммерческой эстетикой.

Понятие «исполнительской импровизационности» выделяется как базовый критерий художественной коммуникации музыканта-исполнителя. Импровизационность выступает критерием интенсивности творческого отношения, и в таком значении становится идентификатором этико-эстетической мотивации деятельности исполнителя в целом.

В исследовании предлагаются практические рекомендации, в частности – стратегии творческого эстрадного самочувствия, мнемонические и компенсационные стратегии. Рассматривается проблема сохранения индивидуальности исполнителя в современных условиях, неблагоприятных для творческой коммуникации. В данном контексте проанализированы все формы современной академической музыкальной коммуникации: сольный концерт, гала-концерт, фестиваль, конкурс, студийная запись, педагогический показ.

Сольный концерт, как правило, дает наиболее расширенные представления о творческой индивидуальности исполнителя, а также наиболее полно характеризует его генеральную жанрово-стилевую направленность. В отношении эстрадной выдержки здесь необходим «стайерский» стиль. Гала-концерт наиболее гармонично раскрывает творческие возможности миниатюристов-«спринтеров». В фестивале всегда присутствует фактор культурного обмена, дополнительно лимитирующий жанрово-стилевую основу артистического амплуа. Исполнительские конкурсы составляют на сегодняшний день основную практику для молодых исполнителей. Главный негативный фактор конкурса – дисбаланс волевой и творческой составляющих исполнительского процесса. Звукозапись в эпоху НТР стала основным источником музыкальной информации, количественно вытеснив такие её традиционные источники, как концертная жизнь, домашнее музицирование или чтение с листа. В таких условиях именно ситуация студийной записи определяет эталон исполнительского мастерства. Педагогический показ обладает преимуществами как значительно-го обобщения, способствуя решению однотипных проблем, так и предельной конкретизации актуальных задач. Важнейшим компонентом, приводящим в действие вышеназванные, является суггестия. Предпосылки к формированию импровизационности в классе педагога – атмосфера доверия и сотворчества, внимание к формированию мотивационной сферы творчества, хорошая исполнительская форма педагога-исполнителя, а также высокая степень его психофизической мобильности.

Ключевые слова: исполнительская импровизационность, коммуникация, интерпретация, переживание, представление, агогика, исполнительский стиль, динамизм, процессуальность, компенсация.

Romanova A.V. Performing improvisation in the field of activity of modern piano performer. – Manuscript.

Thesis for Ph. D. degree in art history with speciality 17.00.03 – Musical Art – Kharkiv National University of Art named after I. P. Kotliarevsky, Kiev, 2011.

The work refers to the scientific and analytical direction of performing theory based on the research and theoretical justification of the basic qualities of the Performing Art, as well as practical recommendations founded by the analytical part.

In this paper we study communicative, situational, procedural and dynamic aspects of performing embodied in the basic concept “performing improvisation” as well as their interaction with such traditional aspects of performance theory as style, interpretation, skill and others.



The main intention of the work is to synthesize different aspects of performance theory by which an organic link between all performance components is established, offsetting some inconsistencies in traditional theoretical understanding of a holistic performing process. Some myths are debunked, in particular due to the modern commercial aesthetics, and also the concept of “performance improvisation” is distinguished as a basic criterion of art communication of piano performer. The concept of performance improvisation appears characteristic of the procedural dynamics of playing, criterion of the intensity of creative relationship and, as such, becomes an identifier of the player’s activity as a whole.

Key words: performance improvisation, communication, interpretation, experience, presentation, agogic, performing style, dynamism, procedural, compensation.



Підписано до друку 03.11.2011 р.
Формат 60х84/16. Папір офсетний.
Ум.-друк арк. 1,16. Обл.-вид. арк. 0,9.
Зам. № 11-0311.
Наклад 150 прим.

Віддруковано: ТОВ Видавництво «Генеза»,
вул. Тимошенка, 2-л, м. Київ, 04212.
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців серія ДК № 3966 від 01.02.2011.