

Список використаних джерел:

1. Калениченко А. БАХ (Bach) Йоганн Себастьян. Українська музична енциклопедія. Т.1. С. 156.
2. Mellers, Willfrid. Bach and the Dance of God. London-Boston, «Faber & Faber», 1980. 324 p.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-302-9-56>

Глазунова Г. П.,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри музичного мистецтва

Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського

м. Київ, Україна

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ РОЗКРИТТЯ ВИКОНАВЦЕМ ХУДОЖНЬОГО ЗМІСТУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Той факт, що життя музичного твору повністю залежить від виконавця, не вимагає доказів. Музика живе лише тоді, коли вона звучить, інтонується у присутності слухачів. Однак, проблема ця не тільки жива і актуальна, але набуває абсолютного нового, актуального значення в сучасних умовах, коли прагнення гуманізму стає екзистенційно важливим для всього людства. Щоправда, проблема привертала увагу протягом усієї історії людської культури. Можна також помітити, що ще в недалекому минулому великими артистами вона вирішувалася набагато успішніше і сьогодні ми цінуємо виконавське мистецтво «старих майстрів», часом набагато вище, ніж сучасних виконавців.

Адже даремно говориться, що музика, це не стільки чорні точки нотних знаків, скільки білий простір між ними, що створює музичний настрій у творі, створює його особливу атмосферу та його конкретний образно-художній зміст. Безперечно, це вирішення проблеми лежить і в навчальному процесі підготовки музиканта-виконавця і, насамперед, це теорія в найширшому значенні цього слова, в тому числі і до теорії виконавського мистецтва, музичної педагогіки, методик навчання гри на інструменті.

Потрібно визнати, що за час свого історичного розвитку, виконавська теорія і методика багато займалися психо-моторними, руховими, акустичними та іншими технологічними проблемами, часто приділяючи мізерно мало уваги, а то і на шкоду власне основному

призначенню виконавського мистецтва – художньому змісту, поезиї, виразності музичного виконання. Між тим, практика музично-виконавського мистецтва знає приклади іншого стибу.

У середині XIX століття Р. Шуман гаряче ратував за поліхудожні орієнтації у виконавстві, помічаючи, що освічений музикант може з такою ж користю вчитися на рафаелівській Мадонні, як художник на симфонії Моцарта, оскільки для художника вірш перетворюється на картину, а музикант втілює картину на звуку.

У середині XX століття французький піаніст і педагог Альфред Корто настійно радив своїм учням складати образні (літературно виражені) програми творів, що виконуються. При тому він протидіяв прагненню деяких з них скористатися готовими коментарями Майстра, вказуючи, що, незважаючи на те, що вони з такою увагою ставляться до його слів, він би віддав перевагу, щоб вони звернулися безпосередньо до своєї уяви або до власної сприйнятливості, ніж вдавалися до готової інтерпретації. Зауважимо, забігаючи наперед, що у цих останніх словах, по суті, висловлена чітка позиція щодо неодмінної самотності розкриття виконавцем поетичної змістовності музичного твору.

Все ще не отримало теоретичного обґрунтування питання великої важливості – які джерела розуміння художньої змістовності музично-інтонаційного процесу; чим, інакше кажучи, живиться художня уява музиканта-виконавця? Щодо цього є лише розрізнені, суб'єктивно виражені висловлювання великих творчих особистостей – виконавців та педагогів. Наприклад, відома думка, що живильним середовищем емоційно-образного сприйняття-мислення музиканта можуть бути не лише різноманітні художні явища, а й просто численні життєві враження.

Можна вважати, що проблеми художньої змістовності музики та її виконання-інтерпретації ніколи не зникали з поля зору великих майстрів музично-виконавського мистецтва та педагогіки. Проте гідно жалю, що й важливі у плані установки лише малою мірою досягали широкої практики навчання музикантів-виконавців і не були адаптовані у тій області виконавського музикознавства, яка називається «Методикою навчання грі на музичному інструменті». Сьогодні є необхідним висунування концепцій про необхідність аналізу техніко-психологічних завдань виконавства через художній синтез.

Слід нагадати, що перша половина XX століття представила цілу низку теорій, висунутих як українськими, так і зарубіжними вченими, які можна охарактеризувати як психофізіологічну школу. Звичайно, головним чином, у центрі уваги знаходився руховий бік виконавського

процесу, що, безумовно важливо. Жодний виконавський задум неможливий без технологічної бази. Проте останні десятиліття минулого століття ознаменувалися і відстоюванням положень про множинність інтерпретацій, розкриття їх художнього змісту в різних контекстах – стилістичних тенденцій періоду створення та періоду виконання музичного твору.

Можна говорити, що в історико-теоретичному музикознавстві, музичній естетиці, як і в науці про музичне виконавство в останні десятиліття були зроблені важливі кроки до того, щоб вивести на передній план питання змісту музики, розкриття її художньої образності у процесі навчання музиканта-професіонала. У зв'язку з цим постає питання: чому ж це відбувається надто повільно і ми змушені констатувати сьогодні відрив існуючої широкої практики, зокрема методик підготовки музикантів-виконавців від сучасних наукових знань у галузі музики, мистецтва в цілому, а також від суміжних, часом, здавалося б, далеких, але практично вкрай необхідних дисциплін?

На наш погляд, причиною цього є цілком певна інертність виконавців і педагогів, які історично прагнули до емпіризму в практичній площині і методиці і не звертали увагу на останні досягнення науки. Тут є і побоювання, що занурення у незнайому сферу діяльності знизить досягнутий рівень підготовки музиканта-виконавця. Напевно, ці побоювання не безпідставні, особливо якщо врахувати конкурсну гонку, що склалася, яка, за всіх її позитивних сторін, все ж таки набуває загрозливих форм у плані загального рівня інтелектуального, загальнокультурного розвитку виконавця.

У цьому сенсі проблема розкриття змісту музики в процесі виконання і слухання, в ході музичного виховання та освіти тісно змикаються з проблематикою більш глибокого, фундаментального порядку, перш за все, з питанням про ціннісні орієнтації в мистецтві, сприйняття чисто зовнішніх цінностей, або осягнення цінностей внутрішніх, глибинних, зрештою – духовних. Здається, що звертатися до справжнього пізнання змістовності музики поза подібними глобальними змінами буде досить нелегко.

Останнім часом у музикознавстві та музичній педагогіці у різних напрямках розвивається рух, який можна охарактеризувати, як прагнення, зрештою, відроджувати колись існуючу та історично втрачену значимість музики у вихованні людської особистості.

Один із проявів цієї тенденції – активізація досліджень у галузі художньо-змістовних сторін музичного мистецтва, становлення особливої гілки музичної науки та навчальної дисципліни – теорії

музичного змісту та ініціативи щодо її впровадження у всі «поверхи» практичної музичної освіти.

Звісно ж, що у світлі згаданих вище напрацювань в теорії виконавства виникає потреба уточнити термінологію, що використовується. Коли йдеться про зміст конкретного музичного явища (твору, творчості композитора, стилю епохи тощо) може виникати уявлення про його однозначність, єдино правомірне тлумачення, цілком об'єктивну фабулу. Тим часом, як добре відомо, поле можливих змістовних інтерпретацій твору множинне.

Мабуть, було б вірніше говорити про феномен змістовності музичного твору. Крім того, коли йдеться про музичний зміст, виникає питання – чи є в даному випадку визначення «музичне» синонімом «художнього»? Очевидно, не є. Як видається, у цьому контексті «музичне» розуміється як «інтонаційно-звукове», тобто виражене засобами музики, але не як само виражене. Хотілося б повернутися до проблеми змісту та структури творчої діяльності музиканта-виконавця.

Останню доцільно подати як *системну освіту – триаду*, що складається з трьох текстових (змістовних) шарів:

1. *Асоціативно-образного*, художнього, поетичного, тобто шару, який за своєю смисловою значимістю є найвищим, щодо двох інших;

2. *Музично-інтонаційного* (звукового), в якому попередній шар змісту музики зашифрований відповідно до семантичних закономірностей, що історично вкоренилися в європейській музичній культурі;

3. *Моторно-пластичного*, що втілює обидва попередні змістовні шари діяльності музиканта в реальне звучання інструменту або голосу.

При цьому з теоретичної та практичної позицій слід розуміти, що дана триада є цілісною структурою, об'єднаною розгалуженими внутрішніми зв'язками безлічі складових елементів. З освітньо-виховної точки зору дуже суттєво, що, згідно з системологією, дана система є відкритою. Тобто, для виконавця будь-якого рівня (етапу) підготовки можливий «вхід» у кожен з трьох, представлених блоків-підсистем.

Можна вважати, що у вітчизняному теоретичному музикознавстві, в науці про музичне виконавство були зроблені важливі кроки до того, щоб вивести на перший план освіти музикантів питання змістовності музики, розкриття її інтонаційно-семантичної природи, художньо-образної інваріантності. І було досягнуто певних успіхів. Разом з тим, ми спостерігаємо і відрив практики підготовки молодих музикантів та методик їхнього навчання від сучасних наукових знань у галузі музики, мистецтва загалом. Можливо, однією з причин є те, що наявні наукові

розробки, проблеми художньої змістовності музики (музичного твору), мабуть, ще не досягли того стану завершеності та систематизації, який необхідний для їх використання у практиці навчання та творчості музикантів-виконавців.

Тому подальша розробка питань, пов'язаних із поглибленим розумінням головного – змістовного шару музично-виконавчої дії (діяльності) є актуальним завданням виконавського музикознавства, музичної науки в цілому, а також суміжних з нею наукових дисциплін. Наголосимо, що в цьому процесі мають бути враховані не лише сучасні досягнення останніх, а й увесь найбагатший історичний досвід музично-виконавчої практики.

Список використаних джерел:

1. Крицький В. Формування художньо-інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 3 : Музичне виконавство*. К., 1999. С. 110–116.

2. Москаленко В. Г., 2012. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев : Клякса ; Павлова, Н. Д. и Гребенщикова, Т. А., 2017. Интент-анализ постсобытийного дискурса в интернете. *Психологические исследования*, 10(52), с. 8.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-302-9-57>

Денисюк Ж. З.,

докторка культурології,

доцентка кафедри культурології та міжкультурних комунікацій

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

м. Київ, Україна

СЕМАНТИЧНЕ ПОЛЕ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УМОВАХ ВІЙНИ

Перебування українського соціуму вже більше року в умовах війни накладає відбиток на характер і якість інформаційно-культурного простору, який відповідає тим суспільним запитам на культурний продукт, що може становити цінність як взірць культурного супротиву, емоційно-психологічного опертя в повсякденному вирі буття та ін. Фокус суспільної свідомості, рефлексуючи на критичні реалії оточуючої дійсності, зміщується на екзистенційно важливі речі,