

УДК 78.082.2(470)

Романова А. В.

Національна музична академія України
ім. П. І. Чайковського

ПРИНЦИПИ ОСВОЄННЯ МУЗИЧНОЇ СТРУКТУРИ У ВИКОНАВСТВІ

Романова А. В. Принципи освоєння музичної структури у виконавстві. Досліджено принципи, на яких можуть ґрунтуватися індивідуальні виконавські стратегії роботи над твором. Під музичної структурою слід розуміти текст музичного твору, який відтворюється за допомогою виконавської співтворчості і багаточисельним повним комплексом етапів творчої роботи виконавця. Параметри, що традиційно прийнято мислити у вигляді константних значень, розглянуті у зв'язку із завданнями, які перед'являє виконавцю процесуальна специфіка його професії. Проаналізовано мобільний зріз основних компонентів організації виконавської освоєння тексту: аплікатурно-синтаксичного аналізу, підбору актуальних мнемотехнік, реконструкції культурно-контекстного поля твору тощо. Особливо окреслено принципи реконструкції культурно-контекстного поля твору. Цінні ідеї і важливі асоціації можуть і повинні виникати спонтанно на будь-якому етапі освоєння музичної структури, від знайомства з текстом до естрадної перевірки.

Ключові слова: аплікатурний, асоціація, мнемотехніка, мобільний, синтаксичний, стабільний.

Романова А. В. Принципы освоения музыкальной структуры в исполнительстве. Исследованы принципы, на которых могут основываться индивидуальные исполнительские стратегии работы над произведением. Под музыкальной структурой следует понимать текст музыкального произведения, который воссоздается посредством исполнительского сотворчества и обогащается полным комплексом этапов творческой работы исполнителя. Параметры, которые традиционно принято мыслить в виде константных значений, рассмотрены в связи с задачами, которые предъявляет исполнителю процессуальная специфика его профессии. Проанализирован мобильный срез основных компонентов организации исполнительского освоения текста: аппликатурно-синтаксического анализа, подбора актуальных мнемотехник, реконструкции культурно-контекстного поля произведения. Отдельно очерчены принципы реконструкции культурно-контекстного поля произведения. Ценные идеи и важные ассоциации могут и должны возникать спонтанно на любом этапе освоения музыкальной структуры, от знакомства с текстом до эстрадной проверки.

Ключевые слова: аппликатурный, ассоциация, мнемотехника, мобильный, синтаксический, стабильный.

Romanova A. Musical structure development principles in performance.

Every performer has to build his own strategy of work on the musical product. Principles on which such strategies could be based are investigated in this work. Musical structure should be understood as a text of the musical product which is reproduced by performing co-creation and enriched by the full complex of performer's creative work stages. The author focuses on the reflection of an infinite variety of music semantic potential in the infinite variety of the performing development process. This is a variable component of the musical structure, "the core" of the text development process.

Scientific novelty of the study lies in the fact that the parameters of musical text performing development which traditionally used to be considered as constant components, are treated in the connection with tasks imposed to the performer by procedural specific of his work. It demands a new synthesis of theory and practice which would help the performer to combine two difficult to connect tasks: 1) to consolidate the necessary skills productively and 2) to be ready to their flexible transformation according to the own psycho-physical condition as well as scenic situation.

A mobile section of main component of text performing development organization is analyzed: fingering syntactic analysis, selection of relevant mnemonics, reconstruction of the given work cultural-context field.

In performing practice the fingering analysis is traditionally regarded as secondary, "service". Many analysis stages are passed in form hidden from the performer. In daily use only fingering rules and ready sequences of the formula are subject to reflection. In practice the process of finding fingering solutions is rather informative in the sense of identifying and grinding of syntactic relations. Having marked all important intonation points and defining for himself the hierarchy of their subordination the performer is intuitively or consciously looking for the fingering equivalent of such hierarchy.

Assignment of the most important intonation point is accompanied with the following stages of fingering search: 1) concentration of physical expressiveness resources and then 2) release of expressive possibilities of apparatus by coordination of fingering segments on several criteria. The second stage is intended to relieve the embodiment apparatus of typical piano interference fettering the intonation freedom. At the final end of this stage all the fingering options and formulas undergo rigorous screening by the criterion of maximum possible discharge of attentional resources necessary for technical confidence and creative stage health.

Different aspects of memorization were investigated. The mobile approach to this problem directly depends on the level how organically mnemonic techniques are thought by the performer as an analytical tool and on the level how analytical processes responsible for the memorization are carried out with an eye for the future transformation of phase-making solutions.

Besides previously considered fingering and coordinational complexes of text options mnemonics integrates into its structure some new — melodic, harmonic and dramaturgic. They must of course be considered in fingering-syntactic analysis as well. But only on the stage of mnemonic techniques selection and use it is possible to carry out the final selection of all previously considered fingering-house options, because only self-posed problem of memorization can release on the stage a resource of attention, necessary from the standpoint of stage process adjustment resource.

Melodic intonation centers are important in terms of attention resources saving. As a rule they are well noticeable to the ear and therefore can serve as a guide for the "binding" material adjacent to them. While "laying out" options related to the logic of harmony development, other tasks are also relevant. It is not enough just to identify options for functional relations. A separate set of characters is required to recall the chord arrangement options, its density, a number of its component sounds. The most efficient "identification mark" of the harmonies options complex is voice conducting inside cords.

Dramaturgic options complex in the attention organization mechanism is identical to harmonic one. But the difficulty of such organization lies in the fact that the parameters that need to be put together are all the items of the selected variance in the level of the whole. Particularly valuable creative component of musical structure development is the selection of common associative "kies" capable to group around it all selected options. Such mnemonic techniques provides the release of intellectual and energy resources through maximum simplification of options not leaving without proper study none of them.

The principles of reconstruction of music cultural and contextual field are outlined separately. Valuable ideas and important associations can and must appear spontaneously on any stage of musical structure development from acquaintance with a text to pop verification. The possibility not to lose them but to use productivity depends on the competent organization of the artist's work. As the reconstruction of the cultural and contextual field presupposes already formed enough auditory and aesthetic experience of the performer the objectives of this study include coverage of the very principles of the search musical structure contextual enrichment. The author does not aim to show specific development processes of ideas associated with the peculiarities of the particular material because of its unlimited versatility. The material which gives a creative impulse to the performance may be found not only in historical, aesthetic, musical contexts but also in any associations gleaned from personal experience of the performer which appear to him as an effective material for "inspiration therapy" and therefore can and must be admitted to the creative laboratory.

Keywords: *fingering, association, mnemonic appliances, mobile, syntactic, stable.*

Постановка проблеми. Магія виконавства — в поєднанні кінцевого та нескінченного аспектів музичного тексту. Завершеність, цілісність нотного меседжу потребує виконавського «одухотворення», духовної праці з відтворення змістового потенціалу твору. Не менш суттєвий аспект роботи виконавця — її «фізична складова», або організація апарату втілення.

Актуальність обраної теми зумовлена тим, що музична структура, яка з'являється для виконавця у вигляді «живого», озвученого тексту, потребує проходження такого ж «живого» шляху її освоєння. Увага дослідників та методистів зосереджена переважно на інтерпретаційному ракурсі виконавства, з яким нерідко ототожнюється весь виконавський процес як такий. Але процесуальні, мобільні явища

у виконавстві, їх відносини та синтез з інтерпретаційними явищами мають великий дослідницький потенціал. Будь-якому виконавцеві доводиться будувати свою стратегію роботи над твором. Принципам, на яких можуть ґрунтуватися такі стратегії, присвячена ця стаття.

У центрі нашої уваги — відображення нескінченно різноманітного змістового потенціалу музики в нескінченно різноманітному процесі його виконавського освоєння. Це — змінна складова музичної структури, «серцевина» процесу опанування тексту. Гнучкість, мобільність такого відображення, його податливість різним адаптаціям можливі незалежно від спеціалізації виконавця (викладання, концертна діяльність або концертмейстерство). Таку мобільність, на нашу думку, повинен культивувати в собі будь-який виконавець, бо вона є умовою гармонійного поєднання його психофізичних особливостей із завданнями, що ставить перед ним текст.

Принципи, окреслені в статті, актуальні відносно фортепіанного репертуару, що так чи інакше базується на традиціях бароко, класицизму та романтизму (включаючи таких майстрів ХХ століття, як Прокоф'єв, Шостакович, Хіндеміт, Лятошинський, Сільвестров тощо). Це пов'язане із специфікою артистичної комунікації, передбаченої таким репертуаром. Він передбачає можливість безпосереднього переживання в процесі гри, зумовленого образно-драматургічної специфікою вказаних традицій. Новітні авангардні стилі, починаючи з Веберна та включаючи усі види алеаторики, припускають принципово інший виконавський підхід, заснований на раціоналістичній організації виконання та гри випадковостей, що вимагає інших сценічних установок та, відповідно, інших принципів освоєння.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що параметри виконавського освоєння музичного тексту, які традиційно прийнято уявляти у вигляді константних значень, розглядаються у зв'язку із завданнями, які пред'являє виконавцю процесуальна специфіка його професії. Це вимагає нового рівня синтезу теорії і практики, який допоможе виконавцеві поєднати два важкопоєднуваних завдання:

- 1) продуктивно закріплювати потрібні навички;
- 2) бути готовим до гнучкої їх трансформації згідно свого психофізичного стану, а також сценічної ситуації.

Виконавський процес, таким чином, постає в даному тексті у двох планах: *інтерпретаційному* (константні значення) та *ситуативному* (процесуальні, мобільні значення), що не зводяться один до іншого. Нерідко можна почути некоректні висновки, адресовані до однієї сторони виконання через нерозуміння сутності процесів в іншій її площині, і навпаки. Особливо показовим у цьому відношенні є феномен впливу на еротичні архетипи, коли виконавець зводить інтерпретаційний

потенціал твору до комплексу певних пластичних прийомів («демонізм», «котяча пластика» тощо), «гіпнотизуючих» певну частину аудиторії, що констатує «глибину інтерпретації». Інший приклад — коли вади, зумовлені учнівським невмінням освоювати текст згідно його координаційних завдань, власної психофізики та сценічних вимог, педагог намагається виправити через «просвітництво», розказуючи учневі про образно-художній контекст твору (який той, можливо, прекрасно розуміє), або ж про перипетії, пов'язані з історичним контекстом твору.

У цьому ми вбачаємо практично обґрунтовану необхідність функціонального поділу дослідження виконавського процесу на автономні області *інтерпретації* та *ситуації*. Принципи освоєння музичної структури в даному дослідженні базуються на практичному синтезі цих областей.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Дане дослідження виконувалося згідно з планами науково-дослідної роботи Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (17.00.03) та відповідає темі № 26 «Музичне виконавство: історія та теорія» перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Дослідження проведено в тісному взаємозв'язку з виконавською та педагогічною практикою автора.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Традиційна аксиологія теорії виконавства потребує перегляду в сучасних соціальних умовах. Явища, які в традиційній теорії виконавства розглядалися в рамках окресленої вище *області інтерпретації*, потребують уточнення, тому що дискурс, успадкований від традиційної теорії виконавства, в наші часи нерідко слугує рекламним «брендом», який маскує зовсім невідповідну йому суть. Цій проблемі присвячене дослідження А. Ляховича «Стисла соціологія сучасного академічного музичного виконавства» [7]. Теорія інтерпретації в традиційних рамках знайшла своє підсумкове та системне вираження в монографії В. Москаленка «Творчій аспект музичної інтерпретації» [9]. Аналіз виконавської конкретики, що стосується *області ситуації* (процесуальних, мобільних явищ), проведено у дослідженнях В. Колонєя «Пластичне у фортепіанно-виконавському інтонуванні» [2] та О. Катрич «Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)» [1]. Аналіз сценічних (психофізичних) механізмів концертного виконавства проведено в наших роботах «Виконавська імпровізаційність як фактор художньої комунікації» [11] та «Проблема психологічної саморегуляції піаніста-виконавця в сучасному культурно-історичному контексті» [12]. Психофізичні передумови виконавства розглянуті на базі розробок з психологічної саморегуляції О. Конопкіна [3; 4; 5], О. Малхазова [8] та Н. Моросанової [10]. Паралелі з акторським мистецтвом, на яких базується категоріальний апарат дослідження, проведено на

базі теорії К. Станіславського, викладеної в його праці «Робота актора над собою» [13].

Ціль статті — окреслення принципів практичного освоєння музичної структури. Під останньою слід розуміти текст музичного твору, який відтворюється за допомогою виконавської співтворчості і збагачується повним комплексом етапів творчої роботи виконавця. Дана ціль визначає **завдання** статті — дослідження мобільного зрізу основних компонентів організації виконавського освоєння тексту:

- аплікатурно-синтаксичного аналізу,
- підбору актуальних мнемотехнік;
- реконструкції культурно-контекстового поля даного твору.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Розглянемо базові пункти практичної роботи виконавця, що характеризують освоєння музичної структури в процесуальному аспекті. Дані пункти, при самостійному значенні кожного з них, припускають певну ступінь взаємопроникнення.

Після того, як отримано загальні враження про твір і первинно окреслена образна сфера (відправний пункт художнього пошуку), початок практичного освоєння нотного тексту пов'язаний із аплікатурно-синтаксичним аналізом.

Дане твердження вимагає пояснень. У виконавській практиці аплікатурному аналізу традиційно прийнято відводити другорядну, «службову» роль. Це пов'язано з тим, що аплікатура не «лежить на поверхні» уваги, і рефлексія даного процесу вимагає певних зусиль. Деякі етапи аналізу проходять у формі, прихованій для самого виконавця. Рефлексії зазвичай підлягають лише аплікатурні правила та готові послідовності-формули.

Насправді сам процес пошуку аплікатурних рішень є вельми інформативним в плані виявлення та шліфування синтаксичних зв'язків. На наш погляд, ці пункти аналізу тексту невідокремлені один від іншого і мають здійснюватися паралельно, з великою кількістю взаємопов'язаних корекцій, які виникають у ході роботи. Крім того, з точки зору живого й продуктивного «спілкування» з текстом не тільки виправдана, але і в складних текстових фрагментах необхідна рефлексія проміжних варіантів аплікатурних рішень.

Характеризуючи аплікатурне відображення синтаксичних одиниць та їх зв'язків, спочатку відзначимо такий прийом, як концентрація виражальних можливостей тієї чи іншої аплікатурної формули. Виділивши усі важливі інтонаційні «акценти» і визначивши для себе їх ієрархію, виконавець інтуїтивно або свідомо шукає її аплікатурний еквівалент.

Виділення найбільш важливих інтонаційних «акцентів» супроводжується такими етапами аплікатурного пошуку: 1) концентрація фізичних ресурсів виразності, і потім — 2) вивільнення виражальних можливостей апарату шляхом узгодження аплікатурних сегментів між собою за кількома критеріями. Друге покликане позбавити піаністичний

апарат від типових перешкод, що сковують інтонаційну свободу.

На першому етапі (концентрація) є актуальним відбір за принципом використання фізичних і енергетичних можливостей апарату. Для провідного інтонаційного центру необхідно виділити найбільш продуктивний ресурс позиції. Професор МГК А. З. Бондурянській визначив такий принцип як гру «сильними пальцями» (2-й, 3-й, 4-й) найбільш динамічно яскравих місць.

До цього ж принципу можна додати концентрацію енергії «смичка» (умовна назва групи аплікатурних позицій, об'єднаних єдиним рухом руки, або, за термінологією М. Аркадьєва, «нижньої дуги»). Направити силу смичка «на службу» інтонаційному центру можна в такі способи: поєднувати з найбільш виразним моментом або центр дуги, або початок смичка, або сконцентрувати на даному виразному моменті (моментах) ритмічні опори позиційних змін всередині смичка.

Що стосується динамізму — можливості гнучко підстроювати напрацьовані звички під необхідну слухову ціль (така можливість принципова для будь-якого інтонаційного пошуку) — на початковому етапі підбору аплікатури працює такий принцип: чим більше знайдено опор — тим більшою запорукою вони служать для подальшої інтонаційної гнучкості та мобільності.

Для другого етапу (вивільнення) характерні дії по спрощенню варіантних конструкцій та координації в цілому. Мобільність піаністичного апарату диктує необхідність такої розстановки аплікатури, при якій створюється не лише «запас міцності», але й «запас виразності», її перспектива.

Далі коротко охарактеризуємо зазначені дії зі створення такої перспективи.

Суть координаційного спрощення полягає в тому, щоб, використовуючи можливості симетричних аплікатурних поєднань, узгодити з виразними «сольними» інтонаційними центрами акомпануючі, або допоміжні, забезпечити максимальну можливість підкріплення виразності «сольних», а також виключити всі можливі координаційні перешкоди для них. Тут вельми важливою є відповідність аплікатури «сольних» і допоміжних сегментів, де аплікатурні акценти необхідно узгодити з ієрархією інтонаційних акцентів.

Загальнотехнологічне спрощення в рамках аплікатурного мислення пов'язане з проблемою пересування на клавіатурі та подолання далеких відстаней або «стрибків». Тут є доцільним позиційний розподіл «маршруту» переміщень за двома типами опор: стабільні (рука залишилася на взятому звуці) та умовні (рука відштовхується від звуку, щоб переміститися на певну відстань). Ці опори необхідно ритмічно узгодити з інтонаційними центрами.

На етапі тренування пересувань по клавіатурі є доцільним компактне групування звуків однієї аплікатурної позиції в єдиний вертикальний

комплекс, а потім виконання вже самих комплексів поспіль (можна — в різних ритмічних угрупованнях). Для збереження гнучкості та мобільності інтонавання необхідно уникати суто технологічного угруповання звуків та керуватися логікою ієрархії інтонаційних центрів, яка підказує тонкі нюанси такого угруповання.

Фінальну стадію аплікатурного відбору характеризує спрощення варіантних конструкцій. На цій стадії всі розглянуті аплікатурні варіанти і формули проходять строгий відсів за критерієм максимального «розвантаження» уваги, необхідної для технічної впевненості та творчого сценічного самопочуття. Характерною тенденцією цього етапу є скорочення кількості варіантів і формул. Таке скорочення здійснюється шляхом виявлення кінцевих, єдино можливих аплікатурних формул як основи, а згодом — шляхом підстроювання контексту під них.

Нарешті, аплікатурна робота, спрямована на інтонаційну мобільність, на всіх етапах потребує спеціальної технології пошуку та перевірки. Її можна визначити як техніку відображення цілого або метод пошуку в оригінальному темпі. Її сенс — у перевірці технологічної доцільності того чи іншого аплікатурного елемента цілісними слуховими уявленнями про твір. Крім того, паралельно необхідно надавати перевірці власний ресурс швидкості реакції. Тому будь-яка робота в повільному темпі «з холодним серцем» потребує регулярної і багаторазової повторної перевірки оригінальним темпом та максимальною енергетичною віддачею.

Наступним пунктом аналізу принципів мобільного освоєння музичної структури, згідно традиційно прийнятого порядку виконавської роботи, є *мнемо-техніки*, або інструменти запам'ятовування тексту.

Мобільний підхід до проблеми запам'ятовування залежить від того, наскільки органічно *мнемо-техніки* мисляться виконавцем в ролі аналітичного інструменту, і від того, наскільки аналітичні процеси, що відповідають за запам'ятовування, здійснюються з оглядкою на перспективу різних етапів розучування.

Найважливішим аналітичним інструментом запам'ятовування є техніка варіантності. Вона полягає у виділенні декількох варіантів, структурно схожих між собою, в їх порівнянні та компонованні. Дана техніка вже була частково окреслена нами в контексті етапу аплікатурного аналізу. Тут доречно визначити специфіку взаємопроникнення етапів роботи виконавця.

Запам'ятовування варіантності тексту на рівні аналізу цілого — окреме завдання. Крім розглянутих раніше аплікатурних та координаційних комплексів текстових варіантів, воно інтегрує в свою структуру й нові — мелодичний, гармонічний, драматургічний комплекси. Звичайно, вони мають враховуватися й в аплікатурно-синтаксичному аналізі. Але лише на етапі підбору і використання *мнемо-технік* можли-

вий підсумковий відбір всіх розглянутих раніше аплікатурно-координаційних варіантів, оскільки тільки окремо поставлена проблема запам'ятовування може звільнити на сцені ресурс уваги, необхідний для регулювання сценічного процесу.

Стосовно опрацювання комплексу мелодичних варіантів слід в першу чергу згадати таку особливість роботи виконавця, як економія ресурсів уваги. Мелодичні інтонаційні центри, як правило, добре помітні для слуху і немов би лежать «на поверхні уваги». Тому вони можуть слугувати орієнтирами для «прив'язки» сусіднього матеріалу до них. Потрібно відразу ж зробити цю «прив'язку» на першому етапі мелодійного запам'ятовування, щоб не «розсіяти» увагу на окремі деталі.

При «розмітці» варіантів, пов'язаних із логікою розвитку гармонії, актуальні інші завдання. Оскільки навіть дуже розвинений гармонічний слух в сценічних умовах потребує стимуляції уваги, а в руховому плані гармонія зазвичай є джерелом координаційних «підступностей», то і виявлення варіантів гармонії має бути досить докладним. Недостатньо просто визначити варіанти функціональних відносин. Необхідний окремий комплекс позначок, що нагадає про варіанти розташування акорду, його щільності, кількості складових його звуків. При такій великій кількості завдань для уваги актуальні спеціальні заходи щодо їх розподілу і, відповідно, економії. Серед усіх перерахованих параметрів потрібно знаходити і виділяти ті, які можуть виконати роль «несучої конструкції» для уваги. Найбільш продуктивний «розпізнавальний знак» комплексу варіантів гармонії — голосоведення всередині акордів.

Драматургічний комплекс варіантів за механізмом організації уваги ідентичний гармонічному. Однак складність такої організації полягає в тому, що параметрами, які потрібно зібрати воедино, виступають всі пункти відібраної варіантності на рівні цілого. Особливо цінний творчий компонент освоєння музичної структури — підбір загальних асоціативних «ключів», які групують навколо себе всі відібрані варіанти. Така техніка запам'ятовування забезпечує вивільнення інтелектуальних і енергетичних ресурсів шляхом максимального спрощення варіантів, не залишаючи без належної проробки жоден з них.

Може здатися, що процес запам'ятовування текстових варіантів представлений тут у вигляді важкоздійснюваних операцій, що може викликати закономірний протест шанувальників мимовільного запам'ятовування.

Однак, по-перше, таке запам'ятовування лише на перший погляд відбувається у них «автоматично», «в обхід» зазначених пунктів аналізу тексту. В тій чи іншій мірі виконавець звітує собі у багатьох подіях, які потребують своєчасної концентрації уваги, і, відповідно, нагадувань («ключів»). По-друге, нагадування, що не організовані системно, з усіма етапами відбору варіантів, малоефективні

з позицій сценічної безпеки. Якщо нагадування не вивірені та не зважені з усіх істотних пунктів, вони самі по собі можуть спровокувати масу неприємних «сюрпризів» на сцені, хоча їх роль саме в стабілізації сценічного процесу. Таким чином, техніка варіантності усвідомленого запам'ятовування тільки на перший погляд суперечить необхідним механізмам мимовільного запам'ятовування. Насправді ці процеси потрібно розглядати як зустрічні: раціональне запам'ятовування варіантів, виконане максимально детально, є надійною основою для утримання слідів слухо-рухових уявлень, що запам'ятались «автоматично».

Щодо питання відносин мнемотехнік до мобільності виконавського процесу — тут слід додати такий методичний пункт. Важливий момент процесу усвідомленого запам'ятовування — постійне синтезування аналітичного та пластичного параметрів опрацювання матеріалу. Паралельно аналітичній роботі всі відібрані і скомпоновані варіанти повинні максимально викристалізуватися в плані піаністичної зручності, зокрема — пластики переміщень рук.

Переходячи до огляду найбільш складної галузі освоєння музичної структури — реконструкції культурно-контекстного поля твору — відзначимо, що цінні ідеї і важливі асоціації можуть і повинні виникати спонтанно на будь-якому етапі освоєння музичної структури, від знайомства з текстом до естадної перевірки. Від грамотної організації роботи виконавця залежить можливість їх не розгубити, а продуктивно використовувати. Оскільки реконструкція культурно-контекстального поля передбачає вже досить сформований слуховий і естетичний досвід виконавця, в завдання нашої роботи входить висвітлення самих принципів пошуку контекстного збагачення музичної структури.

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 різну ступінь динамічності: перший є комплексом відносно статичних програмних доміант образного ладу твору, другий є динамічним процесом їх розгортання. Це розмежування є ключовим у питанні сценічних установок, 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».

ма», 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 установки та виражений співвідношенням інтерпретаційної та виконавської програм.

Інтерпретаційна програма базується на теоретичних знаннях музиканта, виконавська інтегрує до їх комплексу слухо-виконавський досвід. Для сучасного професійного виконавства давно став нормою історичний підхід до пошуку стилю інтонування, адекватного виконуваному твору. Тут підбір інтонаційних асоціацій здійснюється за принципом реконструкції звукового й мистецького фону епохи, що відноситься до часу створення твору. З точки зору мобільності інтонування, неповторності його психологічних нюансів є важливим «ефект художнього відкриття» [1:47]. Суб'єктивна цінність знайденого асоціативного матеріалу, передбачувана його значущість для композитора дозволяє відчутти органічність інтонаційних рішень і дати неповторне життя кожному виконанню одного і того ж твору. Виконавська віра в значущість відібраних асоціацій зростає, якщо вона підкріплена документальними знахідками. Таке «підживлення» історичним та мистецьким (у тому числі і музичним) контекстом потрібне виконавцеві не для теоретичних викладок, а насамперед для натхнення, для стимуляції уяви. І нехай передбачувана значимість для композитора тих чи інших асоціацій часто не може бути доведена — головне залежить тут від артистичної майстерності виконавця, його вміння «переконувати» зі сцени. Наприклад, суб'єктивна цінність образів моря для Дебюссі («море — це все наймузичніше, що є в світі» [6:25]) актуальна не лише для виконання творів, що мають відповідні програмні вказівки, але й для розуміння природи його піанізму та фактури в цілому.

Вужчим, і тому більш доказовим контекстом є творчість композитора в цілому, зіставлена з біографічними даними. Психологічна мобільність виконання дуже виграє, на наш погляд, від контрастних зіставлень у процесі роботи над текстом з іншими творами цього ж автора. Причому міра контрастування може бути різною і розглядатися на різних рівнях, як загальних (образне коло твору та певний біографічний контекст), так і більш конкретних (фактура, масштаб музичної форми).

Всупереч поширеному стереотипу, підбір різних виконань даного твору не обмежує, а навпаки, стимулює фантазію виконавця: гарне виконання «заражає» його імпульсом співтворчості, невдале оберігає від помилкових шляхів. Галереї різних виконавських „портретів” твору, історична панорама виконань, гра одного і того ж твору одним і тим же виконавцем в різні періоди його творчості збагачує слуховий і асоціативний фонд музиканта.

Матеріалом, що дає творчий імпульс виконанню, може бути не лише історичний, мистецький, музичний контексти, а й будь-які асоціації, почерпнуті з особистого досвіду виконавця, які є для нього ефективним матеріалом «терапії натхнення», і тому можуть і повинні бути допущені в творчу лабораторію.

Висновки. Проведений аналіз показав, що практичні принципи освоєння музичної структури розкриваються в контексті мобільного, процесуального аспекту виконавства. Автономні області *ситуації* та *інтерпретації* є рівноправними у змістотворенні виконання, та для дослідника виконавства, який бажає дотримуватись точності свого предмету, важливо вірно розділяти їх, не ототожнюючи належні до них явища.

Перспективи такого підходу, на наш погляд, зосереджені в напрямку подальшої взаємодії дослідника з виконавцем та залученню в дослідницький дискурс психофізичних явищ із супутнім їм категоріальним апаратом.

Література:

1. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) / Катрич О. — Київ-Дрогобич, 2000. — 100 с.
2. Колоней В. Пластическое в фортепианно-исполнительском интонировании / Колоней В. — К.: 2004. — 164 с.
3. Конопкин О. Общая способность к саморегуляции как фактор субъективного развития / Конопкин О. // Вопросы психологии, М.: 2004, №2, — С.128-135
4. Конопкин О. Психологические механизмы регуляции деятельности / Конопкин О. — М.: Наука, 1980, — 256 с.
5. Конопкин О. Психологическая саморегуляция произвольной активности человека (структурно-функциональный аспект) / Конопкин О. // Вопросы психологии. — М.: 1995, №4, — С.5-12.
6. Лонг М. За роялем с Клодом Дебюсси, Габриэлем Форэ, Морисом Равелем (пер. с франц.) / Лонг М. — М.: СК, 1985, —163 с.
7. Ляхович А. Краткая социология современного академического музыкального исполнительства / Ляхович А. // Электронный ресурс: Музыкальный журнал Израиль XXI, №27, V / 2011. — Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Sozialnoye_ispolnitelstvo.htm
8. Малхазов О. Психология та психофізіологія управління руковою діяльністю / Малхазов О. — К.: Євролінія, 2002, — 320 с.
9. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации / Москаленко В. — К.: 1994, — 157 с.
10. Моросанова В. Индивидуальный стиль саморегуляции: феномен структура и функции в произвольной активности человека / Моросанова В. — М.: Наука, 1998, — 192 с.
11. Романова А. Исполнительская импровизационность как фактор художественной коммуникации. / Романова А. // Проблемы музичного мистецтва: спадщина і сучасність. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип.76. — К.: 2008. — С.66-75.
12. Романова А. Проблема психологической саморегуляции пианиста-исполнителя в современном культурно-историческом контексте. / Романова А. // Музичне мистецтво: проблеми сучасності. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип. 64. — К.: 2006. — С.195-206.
13. Станиславский К. Работа актёра над собой / Станиславский К. Работа актёра над собой. Чехов М. О технике актёра. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007, — 490 с.