

78
К 90

**КУЛЬТУРА—
МИСТЕЦТВО—
ОСВІТА**

СПІВДРУЖНІСТЬ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ У ВИВЧЕННІ ПРОБЛЕМ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Сучасна музична наука, досліджуючи різноманітні вияви музично-творчої діяльності людини, подається складною системою знань, пов'язаних з пізнанням природи різних музичних явищ, внутрішніх спеціальних законів музичного мистецтва, його історичного розвитку та соціального функціонування тощо.

Теорія музичного виконавства займає в ній своє особливе місце. Як одна із наймолодших галузей музикознавства, вона охоплює цілий ряд складних проблем, рішення яких вимагає спеціальних зусиль і різних наукових підходів найрізноманітніших фахівців, як музикантів-педагогів та виконавців, музикантів-істориків та теоретиків, так і психологів, соціологів, культурологів та представників інших наукових спеціальностей.

Не дивлячись на порівняно молодий вік розробки теорії музичного виконавства (навіть відсутність її загальної теорії), слід підкреслити зацікавленість її новими гранями дослідження з боку естетики, що веде до формування самостійної наукової галузі — музичної естетики; теорії інформації, що дає змогу повному висвітлити семантику музичного тексту; психології, що сприяє вивченню важливішого фактору виконавського мистецтва — музичного сприйняття, чим закладається науковий фундамент для особливої галузі вітчизняної психології — музичної психології, культурології та соціології, в яких розкриваються нові соціальні функції музичного виконавства як окремого виду музичного мистецтва, так і його синтезу з іншими видами художньої творчості.

Так, насамперед, слід відмітити значне поглиблення розробки теоретичних питань музичного виконавства з боку сучасного музикознавства. Якщо раніше в роботах видатних музикантів-педагогів переважали питання здебільш методичного характеру, то в наукових працях сучасних музикантів-дослідників теоретичні проблеми виконавського мистецтва розв'язуються з точки зору розвитку музичного мистецтва в контексті цілого художнього напрямку, а методичні питання пов'язуються з існуванням певного виконавського стилю і, в рамках цього, інтерпретацією всього музичного твору. Значно посилився аспект історичного вивчення національного виконавського мистецтва на Україні. До цього додамо, що найбільш повно питання музичного виконавства висвітлені в працях по теорії піанізму, баянному мистецтву. Саме

тут, при відносній молодості його теорії, загальні теоретичні проблеми достатньо чітко згруповані по таких напрямках, як естетика виконавської майстерності, інтерпретація музичного твору та методика професійної підготовки музиканта-виконавця.

Будь-яка наукова теорія з самого початку вимагає пояснення вихідних понять і термінів, інакше кажучи «вистроювання» категоріального апарату і розкриття на цій основі суті того явища, яке вивчається, його специфічних та характерних рис. Це дає змогу досягти в цілому достатньо чіткого означення предмету дослідження.

Однією із центральних задач теорії музичного виконавства є осмислення вихідного терміну «музичне виконавство». В самому загальному розумінні музичне виконавство є творчий процес відтворення музичного твору різними виконавськими засобами художнього тлумачення (інтерпретація) музичного твору (на основі нотного запису). Воно пов'язане з індивідуальними особливостями і технічними можливостями виконавця, які проявляються у динамічних, темпових відхиленнях, артикуляції, фразировці, різних способах звукодобування. В виконавських школах, стилях, напрямках відкриваються історичні, соціальні та національні риси, художні смаки епохи (див. 36, 509).

На наш погляд, стосовно поняття «музичне виконавство» існують два шляхи його вивчення. Один пов'язаний з трактуванням даного поняття в широкому розумінні цього слова як явища соціокультурного порядку, тобто як виду музичної творчості. Такий підхід обумовлює застосування принципу історизму як основного при розкритті різних ступеней його розвитку. Крім історичного підходу дослідження музичного виконавства як явища соціокультурного порядку вимагає розглянути його в контексті морфології музичного мистецтва.

Другий шлях у вивченні терміну «музичне виконавство» пов'язаний з тлумаченням «музичне виконавство» в більш вузькому розумінні, як діяльність музиканта-виконавця, яка має свої характерні особливості і закономірності розвитку. Ці два шляхи взаємопов'язані і доповнюють один одного.

Вихідним пунктом наших міркувань про музичне виконавство є розуміння, в загальному плані, творчої діяльності людини, яка породжує якісно нове, що відрізняється неповторністю, оригінальністю та суспільно-історичною унікальністю (36, 1306). Виходячи з цього, музична творчість може розглядатися як складова динамічна система, в яку входить композиторська та виконавська творчість, слід відмітити, що музичне виконавство розвинулось в самостійний вид музичної творчості завдяки тому, що стало істотно відрізнитися від композиторської творчості. Разом з тим його відмінність пов'язана

з самою природою виконавського мистецтва, а також з такими основними компонентами, як обдарованість музиканта-виконавця, цілеспрямованість, призначення цієї специфічної галузі музичної діяльності тощо.

Розуміння музичного виконавства як особливого виду діяльності музиканта базується на його специфіці, а також на наявності в ньому певних загальних якостей по відношенню до інших видів художньої творчості. З'ясування цих якостей дає підставу для логічного висновку при визначенні статусу музичного виконавства.

Вивчення загальнотеоретичної та історичної літератури по мистецтвознавству та музикознавству, спеціальних праць по музичному виконавству дає підставу говорити і про те, що в музикознавстві не отримала ще загальноновизнаного формулювання і категорія «вид мистецтва». Даний факт підтверджується відсутністю шуканого в енциклопедичних виданнях останніх років. Звернімося до існуючих розробок.

У роботах засновників російської школи сучасного піанізму, визначних музикантів-педагогів Л. А. Баренбойма, О. Б. Гольденвейзера, К. М. Ігумнова, Г. М. Когана, Г. Г. Нейгауза та інших, в яких узагальнювався багаторічний особистий педагогічний та виконавський досвід і розкривався цілий комплекс питань психолого-педагогічного ряду, музичне виконавство розглядається як творчість, як єдине велике цілісне явище, що характеризується рядом загальних закономірностей, які притаманні «всім видам художньої, а можливо, і взагалі розумової праці» (22, 6). Основними закономірностями успішної праці піаніста-виконавця Г. М. Коган вважав: наявність в його дії конкретної мети, зосереджену на цьому увагу, наполегливу волю до досягнення поставленої мети (22, 17). Необхідно зауважити, що ці особливості властиві не тільки для діяльності піаніста, а й для успішної роботи в інших проявах музично-виконавського мистецтва.

В галузі спеціальної літератури є роботи, які розкривають більш локальні питання музичного виконавства, які характерні тільки для діяльності виконавця-піаніста. Це стосується, наприклад, фортепіанної техніки й засобів оволодіння нею (2, 3, 8, 9, 20, 21, 22, 28, 30). Різноманітність вправ гри на фортепіано розглядається тут з позицій сучасної психології, фізіології, біомеханіки. При цьому фортепіанна техніка трактується не як самоціль діяльності піаніста-виконавця, а як необхідний компонент останнього, який залежить від змісту і стилю музичного твору.

З'ясовуючи специфічні особливості музичного виконавства, видатні музиканти віддають належне особистості виконавця, як інтерпретатора музичного твору. Виконавська творчість пов'язується з стильовими особливостями музичного твору, які

в свою чергу обумовлюють конкретні цілі і задачі цієї творчості (41). Таким чином, здійснюється взаємовплив і взаємообумовленість загальних та специфічних якостей музичного виконавства. Найбільш широко ця взаємообумовленість проявляється при з'ясуванні співвідносин просторовочасових, тембрових, звуковисотних параметрів музичної тканини в контексті стильової належності того чи іншого виконуваного твору.

Історичний підхід до проблем музичного виконавства у сучасному музикознавстві застосовано порівняно недавно. Лише у XX сторіччі теорія музичного виконавства поповнюється виданням трьох частин підручника О. Алексеєва з курсу «Історія фортепіанного мистецтва» (1962-1982) та учбовим посібником О. Ніколаєва «Нариси з історії фортепіанної педагогіки та теорії піанізму» (1980). Не даючи дефініції термінам «музичне виконавство» та «вид мистецтва», автори згаданих робіт розглядають розвиток виконавського мистецтва в поєднанні трьох компонентів — композиторської творчості, музичного виконавства і фортепіанної педагогіки від епохи клавірного мистецтва до середини XX століття. Історичний підхід у вивченні музичного виконавства здійснюється авторами в контексті висвітлення найважливіших стильових напрямків музичного мистецтва, з врахуванням цього показані й різні трактовки музичних творів видатними музикантами-виконавцями (1; 34).

Цікавий історичний ракурс у розробці проблем музичного виконавства здійснюється Ф. Доріаном в роботі «History of music in performance» (1942), в якій особливості виконавської техніки та традиційні засоби її використання пов'язуються і пояснюються у зв'язку з виконанням конкретних музичних жанрів, творів класичного та романтичного напрямку. Автор розглядає традиційну манеру виконання певних музичних прийомів фортепіанної гри у творах Л. Бетховена, Ф. Шопена (13).

Починаючи з другої половини XX сторіччя музичне виконавство знаходить новий стимул свого розвитку, викликаний зрушеннями науково-технічного прогресу — появою електронних засобів фіксації музичного матеріалу. Виникли нові грані розвитку музичного виконавства, які сприяли появі нових підходів і оцінок в його дослідженні.

Так, група авторів (Ю. Капустін, Г. Коган, Н. Корихалова) у своїх роботах (17, 18, 23, 33) відзначають «світло і тіні» грамзаписів, втрату, яку зазнає виконавець в пустих залах студій звукозапису, втрату своєрідного діалогу, творчого контакту між виконавцем та слухачем, зміну самої природи творчості музиканта-виконавця. Одночасно вони підкреслюють неоціненну послугу технічних засобів фіксації музики в справі популяризації і пропаганди музичного виконавства серед по суті необмеженої

слухацької аудиторії. Вчені, зокрема, вказують на благодійне використання грамплатівок при вивченні становлення виконавського стилю того чи іншого музиканта, при з'ясуванні художніх «зіюминок» в інтерпретаціях виконавцем конкретного музичного твору. Крім цього вони відзначають успішне використання звукозаписів в учбовому процесі. А на думку Н. Корихалової, швидке зростання із записами одного й того ж музичного твору різними виконавцями створює умови для виникнення ще однієї галузі музичного виконавства — «порівняльного виконавствоведення» (32, 104):

В сучасній науковознавчій літературі поряд з історичним ракурсом у вивченні питань музичного виконавства визначився особливий комплексний підхід в дослідженні його різноманітних граней. В деяких проблемах, наприклад, вивчення типології особистості музиканта-виконавця; відображення протиріч епохи в структурі художньої особистості; аналіз різних типів інтерпретації в музикознавстві та в інших — виявляються нові аспекти, пов'язані з використанням найновіших наукових основ з естетики, теорії інформації, семіотики, психології та соціології.

Однією з перших робіт, в якій виконавське мистецтво розглядається в загальнотеоретичному плані з врахуванням досягнень естетики є стаття Р. Здобнова (14), в якій автор висуває тезис про відокремлення виконавських мистецтв в окрему групу (рід) художньої творчості. Спираючись на теорію К. Станіславського, Р. Здобнов виводить ряд загальних положень, властивих виконавському мистецтву в цілому, тобто:

«Виконавство носить яскраво виражений творчий характер;

виконавство — самостійний вид художньої творчості, який відрізняється від інших видів мистецтва, але органічно пов'язаний з деякими з них;

творчий процес виконання в значній мірі відбувається і завершується безпосередньо в аудиторії, що суттєво відрізняє виконавство від інших видів мистецтва;

виконавський акт є ніби продовженням і завершенням художньо-творчого авторського акту;

виконавський (вторинний) художній образ відрізняється від авторського (первинного), хоча нерозривно з ним пов'язаний, є його подальшим розвитком і в суспільній практиці виступає з ним в синтетичній єдності» (14, 143). Нижче Р. Здобнов відзначає, що ці «специфічні сторони виконавства стосуються всіх його різновидів — музичного, театрального і т.д.» (там же). Спираючись на це, можна вважати, що Р. Здобнов розуміє музичне виконавство як самостійний вид художньої творчості. Не даючи визначення термінам «музичне виконавство» та «вид мистецтва», автор показує деякі специфічні риси музично-виконавського мистецтва,

критеріями яких, на думку Р. Здобнова, є відповідність типу звучання суто створюваного образу (14, 133). Відповідність типу звучання автор статті розглядає крізь призму специфічних засобів музичної виразності — «свою» вібрацію звука (14, 136), педалізацію, темброве забарвлення звучності музичного інструменту, силу і відтінки динаміки звучання, ритм і темп виконання.

Відзначаючи справедливність такого огляду, вважаємо, що для ствердження положення про самостійність і творчий характер музичного виконавства необхідна більш розгорнута теоретична розробка музичного виконавства в історико-генетичному та морфологічному аспектах.

Серед загальних питань естетичної науки ця проблема була поставлена російським вченим В. К. Скатерщиковим у підрозділі книги «Лекції по марксистсько-ленінській естетиці» (1961). Велику увагу учений приділив не характеристиці окремих видів мистецтва, а саме загальній видовій будові мистецтва. Головна мета роботи філософа була пов'язана із з'ясуванням принципів класифікації мистецтва з метою встановлення зв'язків та взаємовпливу різних видів мистецтва між собою (35, 155).

В рамках нашого дослідження слід підкреслити думку В. К. Скатерщикова про розподіл мистецтва на три групи. До першої групи вчений відносить мистецтва, в яких використовуються природні будівельні матеріали (дерево, мармур, метал тощо). До другої групи були віднесені мистецтва, в яких головним матеріалом вислову є слово (насамперед художня література). До третьої групи вчений відносить мистецтва, в яких сама людина виступає в якості матеріалу мистецтва, тобто виконавські мистецтва. І хоча робота вченого, на думку М. С. Кагана, дещо тезисна і не дає чіткого розподілу видового світу мистецтва у своїх висновках В. К. Скатерщиков вперше в російській естетичній літературі сучасного періоду дає теоретичне формулювання терміну «вид мистецтва», а саме: «вид мистецтва — це особлива галузь художньої діяльності людей, що відрізняється тим, які сторони життя вона переважно відображає, за характером і типом образності, за способом задоволення естетичної потреби людини, за матеріалом та законами утворення художнього образу (37, 173).

Інтересуюча нас тема, як соціальне наукове дослідження, була висвітлена в книзі В. Кожінова «Види мистецтва». В роботі здійснена заміна термінологічного характеру (замість термінів «просторові», «тимчасові» та «просторово-тимчасові мистецтва» В. Кожінов застосовує поняття «статистичні» та «динамічні» мистецтва, а термін «експресивний» був замінений на «виразний»), що викликало критичні зауваження в роботі В. Ванслова «Всебічний розвиток особистості і види мистецтва» (7). На нашу думку, така заміна термінологічних понять не зробила значного

кроку у теоретичній розробці видової диференціації світу мистецтва.

Привертає до себе увагу ще одна точка зору на даний аспект проблеми, яка була закладена Ю. Боревим у підрозділі «Види мистецтва» книги «Вступ до естетики» (1965). На думку автора застосування історичного підходу необхідно здійснювати з урахуванням двох зустрічних процесів, що існують в історії мистецтва. По-перше, це рух розвитку світу мистецтва від початкового його синкретизму до відокремлення в ньому окремих самостійних видів мистецтва. По-друге, це наявність зворотнього процесу, коли окремі види мистецтва знову поєднуються і утворюють нове синтетичне художньо-творче явище. Ю. Борев підкреслює нерівномірність розвитку окремих видів мистецтва у кожному історичному періоді і стверджує на цій основі рівноцінність усіх видів мистецтва.

Не заглиблюючись в аналіз теоретичних досліджень представників естетичної науки, що були надруковані у 60-70 роках ХХ століття, відмітимо: в галузі сучасної естетики вивчення формування окремих видів мистецтва та їх мінливості у взаємовідношеннях здійснюється в контексті загальних проблем художньої культури із застосуванням історичного підходу (Н. Дмитрієва, 12), логічного аналізу (Н. Крюковський, 26). Використовуючи принцип діалектичного закону роздвоєння єдиного, пояснюються співвідношення різних видів мистецтва з урахуванням соціально-історичних причин. Та, на жаль, застосування окремих наукових підходів у вивченні проблеми формування та розвитку видової диференціації мистецтва не дали очікуваних результатів. Необхідно було застосувати такий комплексний науковий підхід, в якому б знайшли своє поєднання історичний, логіко-теоретичний та морфологічний аналізи.

В загальному плані така розробка була здійснена М. С. Каганом, результатом чого стало фундаментальне дослідження «Морфологія мистецтва», видане у 1972 році. Ставлячи перед собою завдання збагнути закони внутрішньої організації світу мистецтва як цілісної системи класів, родин, видів, різновидностей, родів і жанрів, автор монографії доходить висновку загального порядку, зокрема про те, що «виконавська діяльність є повноцінним видом художньої творчості, поряд з діяльністю письменника, композитора, драматурга, хореографа» (15, 217) і спеціального, в якому музичне виконавство сприймається як самостійний вид мистецтва (там же, 348). Більше того, автор монографії висловлює думку про можливість розподілу музичного виконавства на його самостійні різновидності. Така думка обумовлюється вченим різними типами звучання, тобто звучанням голосу, духового, струнного, електронного інструментів.

Кожний музичний інструмент має свої акустичні, темброві особливості, що на думку М. С. Кагана визначає особливу структуру художньо-образної тканини того чи іншого твору (там же, 349). Вчений пропонує таблицю спектрального ряду видів і різновидностей музичної творчості. Розподіляючи музичне мистецтво на композиторську, виконавську та музично-імпрровізаційну творчість, автор книги комплектує музичне виконавство з гри на: ударних інструментах; струнно-смичкових інструментах; струнно-щипкових інструментах; клавішно-струнних інструментах; духових інструментах, а також музичної просодії.

Всі ці різновиди, відповідно до таблиці вченого, підлягають мистецтву диригента, яке також належить до виконавського мистецтва. Музично-імпрровізаційна творчість, за таблицею М. С. Кагана, вбирає в себе спів з інструментальним супроводженням і інструментальну імпрровізацію; композиторську творчість — письмову та електронну музику.

В основу схеми М. С. Кагана покладені різні типи музичних звучань, що безпосередньо пов'язані із способом звукодобування. Але дана схема не охоплює всі різновиди музичного виконавства. Так, в ній не знайшло відображення сольне і ансамблеве виконавство. Крім цього, виникає питання: чому «музична просодія» відноситься до музичного виконавства, а «спів з інструментальним супроводом» — до музично-інструментальної творчості? Таким чином, вивчення запропонованої М. С. Каганом схеми показало, що вона потребує свого уточнення.

Не торкається автор монографії і термінологічного уясування категорії «музичне виконавство», а «вид мистецтва» М. С. Каган пояснює в досить загальному плані, як конкретний спосіб художнього освоєння світу, в якому той або інший тип художньо-знакової системи (зображальний, незображальний або змішаний) реалізується та відбивається на сигнальній базі, визначеній характером фізичних якостей використаного матеріалу (15, 323).

До поставленої нами проблеми в певній мірі відноситься і монографія сучасних українських вчених «Естетична свідомість та художня культура», що була видана у 1983 році. Автор її дев'ятого розділу «Видова диференціація мистецтва як феномен культури» В. П. Міхальов намагається з'ясувати суть поняття «вид мистецтва», виходячи з двох наукових підходів (43). Перший підхід пов'язаний автором з обґрунтуванням видоутворення в світі мистецтва, враховуючи особливості людської діяльності взагалі. Другий підхід пов'язується автором з висвітленням виду мистецтва

... як соціокультурної діяльності людини і виявленням відмінних особливостей одного виду мистецтва від іншого.

Виходячи з уясування виду мистецтва як феномена естетичної діяльності і естетичного відношення, автор будує свої міркування. В. П. Міхальов розвиває роздуми відомих українських філософів В. І. Мазепи та В. П. Іванова про суспільний характер естетичної діяльності людини. Визначення суспільного характеру естетичної діяльності (колективної або індивідуальної) дає можливість автору відмітити, що різні її види та форми реалізації є явища соціальні і суспільно детерміновані.

Цікавим, на наш погляд, є розгляд реалізації естетичного відношення у почуттєвих, споглядальних, уявлених проявах та сприйнятті мистецтва. Саме в почуттях, спогляданні та уявленнях людини існують художні початки її естетичної діяльності. Спираючись на думку П. М. Якобсона про характеристику почуттів в плані їх стійкої історичної типології, В. П. Міхальов стверджує, що в процесі споглядання проявлялася типологізація естетичних почуттів. З часом, як гадає автор роботи, почуття ускладнювалися, внутрішньо розподіляючись на певні типи почуттів. Саме типологізація почуттів, відмічає В. П. Міхальов, поряд з іншими факторами і виступає соціально-психологічною основою видоутворення в мистецтві (43, 214).

Аналізуючи уявлення як узагальнення образів споглядання, В. П. Міхальов доводить, що в ході диференціації уявлень людини, появи бажання відобразити їх в конкретних художніх формах здійснився процес закріплення останньої за конкретними почуттями та уявленнями. Ця думка приводить автора роботи до висновку: типологізація людських почуттів і диференціація суспільних уявлень привели до видової різноманітності мистецтва (43, 217). В рамках цих міркувань В. П. Міхальов дає таку трактовку дифініції виду мистецтва, а саме: «вид мистецтва — це художня фіксація чуттєвості в її типологічних формах, результат споглядання та уявлень і одночасно закон реалізації в стереотипах творчості цих типологічних форм людської чуттєвості, споглядання та уявлень» (там же, 229).

Розглядаючи специфіку кінематографа як моделювання виду мистецтва, В. П. Міхальов підкреслює особливу можливість виду мистецтва до його самостійного розвитку. Наукові висновки розглянутої роботи В. П. Міхальова можуть бути використані для подальшої розробки питань видоутворення світу мистецтва. Для з'ясування ж суті поставленої нами проблеми, пов'язаної з музично-виконавським мистецтвом, необхідне поєднання естетичних та музикознавчих знань у її розробці.

Естетико-музикознавчий підхід до питань музичного виконавства здійснено О. Бодіною в дисертаційному дослідженні «Творча

природа музичного виконавства» (4). На матеріалі скрипічного мистецтва автор розглядає деякі закономірності творчої природи музичного виконавства (наприклад, діалектику традицій і новаторства в виконавському мистецтві, соціально-історичні передумови відокремлення виконавства від створення музики і перехід його в самостійний різновид творчості).

Музичне виконавство О. Бодіна розглядає як «складний засіб побічного, опосередкованого відображення людського ставлення до світу» (4, 7). Застосовуючи семіотичний аналіз до вивчення структури виконавського процесу, О. Бодіна показує, що в виконавстві існують три масштабних рівня творчого процесу. Перший рівень пов'язаний з проникненням виконавця в зміст окремих мотивів і інтонацій шляхами розкриття їх семантичного значення. Другий рівень означає переклад семантичної конкретизації в художнє узагальнення. Третій рівень передбачає завершення перших двох і оформлення відповідного драматургічного замислу виконавця як по відношенню до виконуваної музики, так і по відношенню до того, хто її сприймає, О. Бодіна, між іншим, не ставить задачі розкрити специфічні особливості творчості музиканта-виконавця і модифікації, які вносить науково-технічна революція у виконавський процес.

Виконавське мистецтво як художнє явище з позицій естетичних проблем вивчається також в роботі М. Харлапа «Виконавське мистецтво як естетична проблема» (42). На матеріалі фольклорної поезії (епічних пісень, голосін) показано перетворення останньої в самостійний вид мистецтва — поезію, літературу, а співця-розповідача — автора-поета, письменника. Аналогічно виділенню поезії і літератури в самостійний вид мистецтва, автор виділяє і музику з триєдинства музичного мистецтва (поезія — музика — танок), і, як наслідок, висуває тезис про виникнення виконавського мистецтва як самостійної галузі художньої творчості.

Музичне виконавство автор статті розглядає в загальному контексті поставлених задач, а не спеціально. Гадаємо тому М. Харлап не торкається основних етапів становлення музичного виконавства в історичному плані, не показує специфічних особливостей музичного виконавства, не дає автор і означення останньому.

До теми даної роботи має безпосереднє відношення монографія Н. Корихалової «Інтерпретація музики» (27), в якій автор намагається охопити і показати загальну картину розвитку «деяких кардинальних естетичних проблем музичного виконавства» (27, 5). Центральною темою книги є розробка проблем онтології музичного твору, поняття «музичний твір», нотації як

основи для підтвердження композиторського авторського права на музичний твір. З позицій естетичної науки Н. Корихалова критикує онтологічні теорії в італійській естетиці, феноменологічному та споріднених йому напрямках західно-європейської філософії.

Суть музичного виконавства Н. Корихалова бачить в його діалектичній двоїстості. З одного боку, музичне виконавство знаходиться в прямій залежності від композиторської творчості. З іншого боку, йому притаманний самостійний творчий характер. Автор книги характеризує дві крайності в розвитку творчості музиканта-виконавця, соціальної функції діяльності виконавця, а також роль виконавця як інтерпретатора музичного твору. Крім цього, автор монографії розглядає нові форми існування музичного твору в зв'язку з появою технічних засобів фіксації композиторської творчості (грамплатівку, магнітофону стрічку). Н. Корихалова справедливо відзначає, що «всі проблеми в сфері музичного виконавства замикаються, накінець, на інтерпретації музики» (27, 5). Однак розробка поняття «інтерпретація», одного з головних дефініцій теорії виконавського мистецтва, не отримує в роботі свого повного розкриття. З приводу уясування музичного виконавства Н. Корихалова висловлює таку думку: «музичне виконавство дійсно утворює особливий, специфічний вид художньо-творчої діяльності, яка відрізняється від художньо-творчої діяльності композитора» (там же, 166). Диференціація композиторської та виконавської творчості сприймається в роботі як певна річ, явище музичної культури. Автор не ставить своєю задачею теоретично обґрунтувати самостійність музичного виконавства як важливої ланки всієї музичної культури.

До розряду робіт, де питання музичного виконавства розглядаються проблемно, на стику з іншими науками, зокрема теорією інформації, відноситься збірка статей Я. Мільштейна «Питання теорії і історії виконавства» (31). Автор збірки порушує проблему виконавської стилістики, висловлюючи думку про розуміння виконавського стилю як явища історичного, яке має свою еволюцію, визначену спадковістю, взаємовплив, взаємопроникнення, стильові дифузії» (31, 12).

Проблему співвідношення виконавських стилів Я. Мільштейн розкриває на основі досягнень теорії інформації. Розкриваючи музичне виконавство в загальному контексті поставлених задач Я. Мільштейн розуміє його як творчий процес (там же, 15).

Взагалі спеціальна розробка питань музичного виконавства з точки зору виконавської стилістики, яка сприймається в історичному аспекті, простежується в музикознавчих дослідженнях, що вийшли з друку у другій половині ХХ століття.

Так, відомий український диригент В. С. Тольба, висловлюючи думку про розробку загальної теорії музичного виконавства, як

давно назрілої проблеми, пов'язує її із вивченням питань сучасного виконавського стилю, який пов'язується з проблемами традицій та новаторства в музичному виконавстві (40, 20). Не даючи теоретичного уточнення терміну «музичне виконавство», В. С. Тольба розуміє останнє як творчий процес (там же, 21).

Свою думку про вивчення виконавського стилю того чи іншого майстра висловлює і О. Кандинський-Рибніков, підкреслюючи, що «в розробці проблем стилів виконавське музикознавство серйозно відстало від ряду галузей мистецтвознавства» (16, 190). На основі фортепіанного виконавства автор статті розглядає розвиток романтизму у музичному виконавстві, з'ясовуючи загальні закономірності виконавського мистецтва. О. Кандинський-Рибніков пояснює романтизацію виконуваної музики XVII-XVIII століття, відмічає романтизацію творів усіх епох — головною прикмету романтичного виконавського стилю». Свої міркування автор пов'язує з діяльністю таких талановитих музикантів-виконавців, як Ліст, А. Рубінштейн, Бузоні, Гофман, Рахманінов. На прикладі творчої діяльності Е. Бодкі, П. Бадура-Скода, О. Любімова, О. Кандинський-Рибніков висвітлює новий тип артиста-дослідника і зупиняється на відмінних рисах виконавського мистецтва сучасного періоду. Автор роботи не торкається теоретичного обґрунтування термінів «музичне виконавство» та «вид мистецтва».

До проблеми, яка нас цікавить, приєднується фундаментальна праця Є. Гуренка «Проблеми художньої інтерпретації» (10), в якій розкриваються межа, побудова, суть, соціальні функції виконавського мистецтва. З позицій досягнень естетичної науки Є. Гуренко розглядає художньо-інтерпретаційну природу виконавства, досліджує своєрідність механізму художньої інтерпретації в співвідношенні з особливостями повсякденної і наукової інтерпретації. В роботі відхиляється ототожнення художньої інтерпретації з процесом виконання і кінцевим результатом виконавської діяльності музиканта.

Специфічною ознакою виконавства, на думку Є. Гуренка, є наявність художньої інтерпретації, але не відносна самостійність виконавського мистецтва, злиття самої творчої діяльності та її продукту в єдиному процесі здійснення переведу внутрішнього змісту з матеріальної системи в художню, коли творчий процес проходить на очах у слухачів, і так далі. Такий висновок виправданий, бо автор монографії вибирає загальнотеоретичний, а не музикознавчий аспект дослідження виконавського мистецтва (який вимагає більшої конкретизації об'єкту вивчення).

З точки зору філософсько-естетичного підходу до рішення вченим поставлених задач, виконавське мистецтво набирає якостей абстрактного ідеального об'єкту. Це відбилося на автор-

ській дефініції визначення виконавського мистецтва. Останнє трактується як деякий варіант діяльності людини, який має місце в різних формах художньої діяльності людини, а саме, «виконавське мистецтво є вторинна відносно самостійна художня діяльність, яка включає процес конкретизації продукту первинної художньої діяльності» (10, 39). Така теоретична модель виконавського мистецтва, створена Є. Гуренком, має свої межі і не включає в орбіту свого дослідження особистість виконавця, інтерпретатора музичного твору (10, 231 виноска 32).

Зближення теоретичного музикознавства і естетики при розробці цілого ряду теоретичних питань здійснено в праці Л. Мазеля «Питання аналізу музики» (29). В загальному контексті поставлених задач музичне виконавство сприймається автором як «важливий і самостійний рід творчої діяльності» людини (29, 14).

Соціологічний підхід до проблем музичного виконавства вибирає Ю. В. Капустін, розглядаючи особливості сучасного концертного життя в Росії та за кордоном. В своїй роботі (19) вчений досліджує соціальні функції музичного мистецтва виконання, форми художнього спілкування між виконавцем та слухачем, які модифікуються в результаті виникнення нової записуючої електроапаратури. Процес реалізації композиторського твору Ю. В. Капустін розглядає як творчий акт, цінність якого, перш за все, залежить від таланту та майстерності артиста. Автор монографії стверджує, що кожний концерт має свого автора, яким і виступає особистість музиканта-виконавця.

Обмірковуючи проблеми виконавського мистецтва, Ю. В. Капустін розподіляє виконавську інтерпретацію музичного твору на дві форми. Виконання музичного твору, відмічає автор книги, може здійснюватися «для себе», що значно відрізняється від іншої, концертної форми виконання, в якій в повній мірі розкривається соціальне призначення музичного виконавства. Ці дві форми складають один і той же вид художньої діяльності людини (19, 36).

Одними з головних функцій, які визначають специфіку сучасної концертної діяльності музиканта, Ю. В. Капустін визначає функції інтеграції та відтворення музичного життя суспільства. Застосований термін «інтеграція» в даному випадку можна розуміти як поєднання запрограмованої інтерпретації музичного твору самим композитором з індивідуальними виконавськими знахідками трактовки музичного твору музиканта-виконавця, що забезпечують вплив конкретно виконуваного твору на слухача.

Вплив на слухачську аудиторію, на думку автора, не обмежується інтерпретацією окремого музичного твору, а залежить від сприйняття концерту в цілому. Ю. В. Капустін висловлює цікавий погляд на концерт як на художнє дійство, яке залежить від концертної програми, її будови. Іншими словами від усіх його

частин, які складають і обумовлюють драматургію концерту як художнього явища.

Автор монографії не ставить своєю задачею теоретично обґрунтувати зацікавлені намй терміни теорії музичного виконавства. Та не дивлячись на це, можна зробити висновок, що діяльність музиканта-виконавця усвідомлюється вченим як складний творчий процес і належить до особливого виду художньої діяльності людини.

Розглядаючи різні наукові підходи до вивчення проблем музичного виконавства, враховуючи наявність різноманітної музично-творчої діяльності (виконавської в тому числі), великого значення набуває висвітлення естетико-психологічних механізмів сприйняття мелодики музичного твору, яке здійснюється в монографії О. Г. Костюка (25). Спираючись на наукові досягнення Б. В. Асаф'єва, Б. М. Теплова, розвиваючи думки російських і українських музикантів і педагогів (Ю. Б. Алієва, В. К. Белобородової, Н. О. Ветлугіної, І. І. Земцовського, Н. О. Горюхіної, С. Й. Гриці, Л. Г. Коваль, І. А. Котляревського, А. І. Мухи, О. М. Правдюка), психологів (Г. Н. Кечухашвілі, О. М. Леонтьєва) та інших вчених, наукові інтереси яких в тій чи іншій мірі стосуються сприйняття та виконання мелодичної лінії музичного твору, автор монографії розглядає поставлені питання в аспекті формування теорії сприйняття мелодії як музикознавчої дисципліни, проєктуючи свої висновки, перш за все, на слухацьку аудиторію. Разом з тим вони можуть бути в повній мірі використані і при розв'язанні проблем виконавського мистецтва. Пояснюється це фактором первинності сприйняття музичної мелодії з боку особистості виконавця, через творчу діяльність якого музичний твір доноситься до рецепієнта — слухача.

Розглядаючи сприйняття мелодики як елемент музичного сприйняття, О. Г. Костюк підкреслює його постійне оновлення і пов'язує вивчення останнього з розвитком індивідуально-творчих особливостей музиканта.

Вивчення мелодичної активності сприйняття музики, якому автор приділяє значну увагу, може бути використаним для розвитку мелодичного слуху у музиканта-виконавця, в центрі творчості якого лежить утворення свого виконавського музичного образу на основі авторського нотного тексту.

Сприйняття мелодії розглядається автором складною системою внутрішніх ініціатив та орієнтирів, які розвиваються у двох вимірах. Перший пов'язаний з пошуками музиканта організації власної мелодичної активності (що розкривається в фігурації мелодичної лінії, побудові всієї мелодичної тканини). Другий — пов'язаний з пошуками різних засобів слухацького сприйняття мелодики, творчий акт якого викликає інтонаційно-діалогічне со-

висловлювання до сприймаючого та відтворюючого мелодію індивіду.

Вивчення усіх аспектів сприйняття мелодики збагачує музичні знання, так необхідні для теорій композиторської та виконавської творчості, які автор розуміє як головні роди музичної діяльності людини (25, 175-176). Таким чином, в монографії О. Г. Костюка ми зіштовхуємося з поглядом на музичне виконавство як на один з головних родів музичної діяльності людини.

Сприйняття музики як певної частини естетичної творчості в аспекті психологічної науки розглядає Р. Франсе. Відмічаючи недосконалий стан вивчення проблем сприйняття музики, вчений застосовує нові методичні заходи у вивченні сприйняття слухачем темперованої мелодики. Результати нових підходів у вивченні музичного сприйняття дозволили виявити різницю сприйняття мікроінтонаційних зрушень у висхідному та низхідному рухах мелодики, які можуть бути використані при формуванні та вихованні музичного слуху у музикантів-виконавців.

Вивчаючи різні наукові підходи, які в тій чи іншій мірі стосуються проблем музичного виконавства, не можна не зупинитися на розробці механізмів музичного переживання, без якого не здійснюється жоден музично-творчий процес, з боку загальної психології. Враховуючи, що виконавський акт як художнє явище передбачає появу переживання музичним твором самим виконавцем і слухачем, Л. Л. Бочкар'єв піднімає ряд спеціальних питань у своєму дисертаційному дослідженні «Психологічні механізми музичного переживання» (6). Музичне переживання Л. Л. Бочкар'єв розуміє як «внутрішню діяльність, яка пов'язана з осягненням та виробництвом художнього змісту ідейно-емоційного» характеру (6, 4).

Одним із основних механізмів загальнопсихологічного характеру, що забезпечує процес емоційного пізнання в діяльності композитора музиканта-виконавця та слухача, вчений вважає механізм емоційного резонансу. Рівноцінне художнє відображення та емоційне пізнання, відзначає Л. Л. Бочкар'єв, можливі лише при «оптимумі» емоційно-енергетичного зараження, яке сприяє нестереотипному рішення творчого завдання.

Підкреслюючи вагомість емоційно-когнитивного та емоційно-регулятивного рівнів в структурі переживань, пов'язаних із здійсненням діяльності емоційного пізнання людини, вчений застерігає від отождолення цих рівнів з емоційно-змістовною сферою самих музичних творів.

Музичне переживання розглядається автором в контексті узагальненого розуміння музичної діяльності, яка трактується як динамічна, саморегулююча, ієрархічна система взаємодії суб'єкта зі світом і музикою, в процесі якої здійснюється

формування та творчий розвиток музичного образу, втілення його в інтонаційній формі і сігніфікація в конкретно-історичній системі художніх значень і індивідуальних художніх задумів, що явилось результатом інтонаційного відбору композитором та переінтонування виконавцем, слухачем (6, 7).

Для подальшої розробки вибраної нами теми доцільно нагадати висновки вченого стосовно аналізу механізмів переживання, які виникають у творчій діяльності композитора, про наявність в ній декількох типових стадій. Л. Л. Бочкарьов підкреслює наявність у деяких композиторів такого творчого процесу, який розглядається як цілісний імпровізаційний процес. Та й і в такому випадку, на думку психолога, процес створення не є безсистемним, «стадії формування задуму і його втілення (реалізації) присутні у імпліцитній формі і в «імпровізаційному» типі творчості» (6, 18).

Особливу увагу автор дисертаційного дослідження приділяє аналізу психологічних механізмів музичних переживань в діяльності музиканта-виконавця. Підкреслюючи ретрансляційну природу творчої діяльності виконавця, Л. Л. Бочкарьов підкреслює її відносну самостійність у порівнянні з композиторською діяльністю. Різні форми виконавської діяльності автор розглядає в історико-культурному та функціональному аспектах. Вчений висвітлює психологічні особливості формування та втілення образу музичного твору з точки зору професійної та типологічної різниці музикантів-виконавців, пошук художнього задуму музичного твору у останніх. В своїх міркуваннях вчений приходить до висновку про формування виконавської концепції, яка здійснюється на основі інтелектуальнообразного узагальнення, в одних випадках, та на основі образноемоціонального, в інших випадках.

Аналізуючи появу виконавської концепції, вчений з'ясовує роль психологічних механізмів музичного переживання як у виконавців-піаністів, так і у диригента, режисера музичного театру, у актора-співака.

Особливої уваги заслуговують дослідження Л. Л. Бочкарьова, що пов'язані з вивченням та класифікацією факторів, які впливають на психологічний стан музикантів-виконавців в умовах прилюдного виступу. У своїх міркуваннях психолог відстоює можливість керувати передконцертним станом та установками музиканта-виконавця. Останнє дає змогу підтвердити гіпотезу про адекватність емоційного пізнання музики в умовах інтерпретації художнього задуму виконавцем, про домінуючу роль свідомо-контролюючої регуляції процесу музичного співпереживання у музиканта-виконавця.

Повертаючись до загального фонду спеціальної музикознавчої літератури з проблем музичного виконавства не можна не

відмітити поповнення його дослідженням М. А. Давидова «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста» (11). Відомо, що теорія баянного виконавства користується науковими досягненнями суміжних виконавських мистецтв і не відокремлена в самостійну галузь музичних знань. Проте, як відмічає автор, «настав час узагальнити величезний досвід в єдиній системі сформульованих закономірностей, положень, термінів, науково обґрунтованих критеріїв і принципів з метою подальшої інтенсифікації виконавської та педагогічної практики, підвищення рівня художньої культури в цій галузі» (11, 2). Саме з цією метою М. А. Давидов здійснює цікаве узагальнення технічних прийомів звукодобування на баяні і складає єдину артикуляційно-штрихову таблицю.

Аналіз складеної М. А. Давидовим таблиці баянних штрихів дає підставу для таких висновків. Систематизація баянних штрихів здійснюється музикознавцем, перш за все, за принципом виразності штриха, а не за принципом його технічного оволодіння; кожний штрих автор розглядає як певне художнє явище і визначає його не за однією якою-небудь ознакою, а враховуючи темпоритмічні та емоційні фактори.

Традиційну систему засобів музичної виразності М. А. Давидов поповнює новими поняттями: «спрямований рух ритмоодиниць найменшого масштабу», «артикуляційно-штрихова лінія» тощо. Крім цього, в роботі вперше розробляється термін: «емоційний виконавський тонус»; здійснюється осмислення тріади: темпоритмодинаміка-артикуляція.

Узагальнюючи розрізнений досвід виконавської майстерності в інших видах мистецтва, М. А. Давидов відтворює цілісну картину причинно-слідчих зв'язків процесу формування виконавської майстерності баяніста.

У залежності від предмета дослідження виконавської майстерності баяніста в дисертації розглядається можливість інтонування на баяні музики різних епох, стилів, жанрів. Цікавим, на наш погляд, є висновок про взаємозапозичення засобів музичної виразності між майстрами-виконавцями, що володіють різними музичними інструментами.

Обмірковуючи виховання музичного слуху у виконавця на заняттях з сольфеджіо та в класах за спеціальністю, М. А. Давидов підкреслює особливу роль вимови мікроструктури, яка лежить в основі логічного інтонування мелодичної лінії і музичної форми твору в цілому.

Особливу зацікавленість та доповнене уточнення, на наш погляд, викликає вислів музикознавця про розвиток особистого інтерпретаторського мислення, так необхідного в творчій діяльності виконавця.

Зіставлення композиторської та виконавської творчості висуває перед виконавцем високі художні вимоги, що пов'язані не тільки з рівнем професіональної підготовки, а і загальним рівнем культури особистості музиканта.

Пряме відношення до теми нашого наукового пошуку має дисертаційне дослідження В. П. Сраджева «Теоретичні основи формування виконавської техніки піаніста» (39). Як і М. А. Давидов, В. П. Сраджев розглядає виконавську майстерність музиканта як поєднання художнього та технічного розвитку виконавця, де художній фактор набуває первинного значення.

Однією з головних задач, які обґрунтовують гіпотезу та мету дисертаційного дослідження В. П. Сраджева, є «задача висвітлити раціональний виконавський рух, уточнити механізм його формування і умови управління в цілях оптимальної організації рухомого процесу, що забезпечує повноцінне втілення художнього задуму» твору (39, 3).

Дійсно, сучасна методика навчання виконавській майстерності в спеціальних музичних школах, музичних училищах та вищих учбових закладах потребує свого досконалення. Мета майже кожного юного музиканта: встигнути зробити біля музичного інструмента якнайбільше, витративши найменшу кількість годин.

Враховуючи такий стан музичного навчання, В. П. Сраджев розробляє теорію технічного розвитку піаніста. Одним з наукових положень теорії Сраджева є стан ігрового апарата піаніста, його свобода. Музикант розглядає вільність піаністичного апарата як результат вмілої роботи викладача по освоєнню рухово-національних ігрових навичок і оптимальному розвитку фізичних якостей ігрового апарата учня.

Методологічною основою для вирішення поставлених питань В. П. Сраджев вибирає діалектико-матеріалістичну концепцію загальних взаємозв'язків явищ і на цій базі буде свої погляди на фортепіанну техніку. В. П. Сраджев розглядає її як будь-яке інше явище матеріального світу, яке містить в собі єдність загальних та одиничних властивостей і якостей. Фортепіанна техніка, на думку музикознавця, має те **загальне**, що присутнє в виконавській техніці іншого музиканта-інструменталіста; те **особливе**, що відрізняє техніку піаніста від техніки струнника, вокаліста тощо; і те **одиничне**, що робить відмінним техніку одного піаніста від техніки іншого піаніста.

Таке усвідомлення фортепіанної техніки відкриває можливості для вивчення шляхів удосконалення виконавської майстерності піаніста.

Техніку піаніста В. П. Сраджев розподіляє на рушійну та художню. Аналізуючи ці два види техніки піаніста, усвідомлюючи термінологічні виклади рушійної та художньої техніки, можна

знайти спільну ознаку для двох видів фортепіанної техніки. Спільним, на наш погляд, є цілеспрямоване, усвідомлене використання загальних або конкретних технічних навичок, якими володіє виконавець. Ці два види складають єдину виконавську техніку музиканта.

Виконавську діяльність піаніста, кінцевим результатом якої є інтерпретація музичного твору, В. П. Сраджев розглядає як творчу діяльність музиканта, що втілює в собі пізнавальну, комунікативну та виховну функції.

Особливу увагу привертають підрозділи п'ятої глави дисертації вченого, в яких обґрунтовуються пошуки раціональної виконавської техніки. Важливість їх обумовлена тим, що кожний пошук нових навичок пов'язується музикознавцем з анатомічною будовою суглоба піаністичного апарата, що сприяє знахідкам найоптимальнішого та найекономічного руху виконавця.

На основі пошуку нових піаністичних навичок, економічних рухів піаніста, нових педагогічних підходів до виховання особистості музиканта-виконавця, осмислення всіх складових частин, що сприяють формуванню піаніста-професіонала, В. П. Сраджев розробляє нову теорію піанізму — «психофізичну»; основою якої є комплексне використання необхідних науково-методичних знань, побудованих на нових досягненнях психології, фізіології вищої нервової діяльності людини, фізіології труда і спорту, сучасної загальної та музичної педагогіки.

Отже, навіть короткий огляд літератури з вибраної теми, дозволяє зробити певні висновки.

Музичне виконавство займає одне з центральних місць серед проблем сучасного музикознавства. Воно охоплює велике коло питань, вивчення яких направлене як углиб локальних, специфічних за своєю важливістю аспектів, так і питань більш широкого порядку. Розробка цих питань сприяє вивченню головної проблеми музичного виконавства — інтерпретації музичного твору. Сама по собі ця проблема є постійним джерелом для появи нових наукових ідей, пов'язаних з пошуками теоретичних основ формування виконавської майстерності музиканта-виконавця (М. А. Давидов, В. П. Сраджев). Пошуки удосконалення технічних навичок гри на музичному інструменті викликані і появою нових темброво-акустичних якостей електроінструментів. Гіпотеза М. А. Давидова про можливість застосування електророяликовог-о баяна на великій концертній естраді, поряд з класичними інструментами, заслуговує на увагу (11, 10).

У другій половині ХХ сторіччя коло теоретичних задач, так чи інакше пов'язаних з музичним виконавством, значно розширилося. Значної актуальності набувають теоретичні рішення про сприйняття музичного твору (як виконавцем, так і слухачем), до яких

приходять музикознавці (І. Ф. Ляшенко, В. В. Медушевський, А. І. Муха, Є. В. Назайкінський, О. М. Сохор та інші); музикознавці, що розглядають сприйняття музики на стику з психологічною наукою (О. Г. Костюк); професіонали-психологи, які вивчають механізми музичного переживання (Л. Л. Бочкарьов), моменти психологічної установки на процесах сприйняття (Г. Н. Кечухашвілі).

Теперішній стан розробки проблем музичного виконавства значно розширився спеціальними теоретичними дослідженнями, в яких застосовується історичний підхід, використовуються основи теорії інформації і питання виконавської майстерності розглядаються з урахуванням стилістичних характеристик виконання того чи іншого музиканта (роботи О. Алексєєва, Ф. Доріан, Я. Мільштейна, О. Ніколаєва, В. С. Тольби).

Важливе значення для усвідомлення ролі музичного виконавства в розвитку музичного життя суспільства мають соціологічні та музикознавчі дослідження сучасних вчених-музикознавців (Ю. В. Капустін, Н. П. Корихалова, І. Ф. Ляшенко, О. Г. Костюк).

Музичне виконавство як художнє явище розробляється вченими з позицій естетичної науки (Є. Гуренко, Р. Здобнов, Н. Корихалова, М. Харлап), теорії людської діяльності (М. С. Каган) з застосуванням семіотичного аналізу (О. Бодіна), за допомогою якого вивчається структура виконавського процесу.

У другій половині ХХ сторіччя, поруч з традиційними підходами до вивчення проблем музичного виконавства, в сучасній науковій літературі виявився комплексний підхід дослідження його певних граней (Н. П. Корихалова, Л. Мазель, Я. Мільштейн). З одного боку, це обумовлено появою нової звукозаписуючої апаратури, нових форм фіксації музики. З іншого боку, появою нового музичного інструментарію.

Водночас, не дивлячись на посилену зацікавленість до проблем музичного виконавства спеціалістів різних наукових профілів, поглиблену теоретичну розробку з боку музикантів-професіоналів, слід відмітити відсутність цілісної системи категоріального апарата стосовно музичного виконавства.

Так, результати огляду наявного матеріалу свідчать про те, що в музикознавстві ще немає єдиної вихідної точки зору на «музичне виконавство» як на один з головних, на наш погляд, термінів теорії музичного виконавства. Його визначають то як рід художньої творчості (Р. Здобнов, Л. Мазель, М. Харлап), то як вид художньої діяльності (Р. Здобнов, М. Каган, Ю. Капустін, Н. Корихалова), то як засіб відображення ставлення людини до оточуючого світу (О. Бодіна).

У зв'язку з тим, що в музикознавстві поняття «рід» та «вид» ще не отримали загальноприйнятого тлумачення, деякі автори

отожднюють ці дві категорії. Зазначене вище стосується, перш за все, висновків Р. Здобнова (14), в другому пункті яких останній називає виконавство самостійним родом художньої творчості і відносить це також і до музичного виконавства. Далі, в процесі обмірковування даної проблеми, Р. Здобнов розглядає музичне виконавство як різновид виконавського мистецтва і в кінцевому результаті доходить до такого висновку: виконавство — це вид художньої творчості.

Не знаходить свого наукового рішення в музикознавстві і категорія «вид мистецтва». В загальнотеоретичному плані спроби дати конкретне формулювання дефініції «вид мистецтва» здійснені в філософських та естетичних працях (Ю. Борева, М. С. Кагана, В. Кожина, В. П. Міхальова, В. Скатерщикова).

Стосовно аспекту нашого дослідження, музичне виконавство доцільно трактувати в його широкому значенні. Перш за все це пов'язано із усвідомленням музичного виконавства як частини загальної музичної культури суспільства, з осмисленням всебічних взаємозв'язків музики і культури, взаємозв'язків, які допомагають висвітлити суть музичного виконавства з точки зору його соціально-історичного існування, яке пронизує різні види музично-творчої діяльності людини.

Шлях до рішення поставленої задачі пов'язаний з розумінням музичного виконавства як складного явища в цілісній динамічній системі музичного мистецтва.

У цій роботі ми не ставили перед собою завдання детально проаналізувати та обговорити наукові праці, які висвітлюють проблеми музичного виконавства. Нам здавалося більш суттєвим показати головні наукові підходи, які пов'язані з розв'язанням різноманітних питань музично-виконавського мистецтва.

Л і т е р а т у р а

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. I. — М.: Музгиз, 1962. — 144 с.; Ч. II. — М.: Музыка, 1967. — 235 с.; Ч. III. — М.: Музыка, 1982. — 286 с.
2. Баренбойм Л. М. Путь к музицированию. — М.-Л.: Сов.композитор, 1973. — 270 с.
3. Бирмак А. В. О художественной технике пианиста. — М.: Музыка, 1973. — 141 с.
4. Бодина Е. Творческая природа музыкального исполнительства: Автореф. дис...канд. искусствоведения. — К., 1976. — 22 с.
5. Боров Ю. Введение в эстетику. — М., 1965.
6. Боцкарев Л. Л. Психологические механизмы музыкального переживания: Автореф. дис...доктора психологических наук. — К., 1989. — 44 с.
7. Ванслов В. Всестороннее развитие личности и виды искусства. — М., 1963.
8. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением: методический очерк. — М.: Музыка, 1968. — 112 с.
9. Гольденвейзер А. Советы педагога-пианиста//В кн.: Пианисты рассказывают. — М.: 1979.

10. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации: филос. анализ. — Новосибирск: Наука, 1982. — 256 с.
11. Давыдов Н. А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста: Автореф. дис...доктора искусствоведения. — К., 1990. — 35 с.
12. Дмитриева Н. А. Литература и другие виды искусства. Краткая литературная энциклопедия. 7.IV. — М., 1967.
13. Dorian F. History of music in performance. — New Uork, 1942.
14. Здобнов Р. Исполнительство — род художественного творчества//Эстетические очерки. Вып.2. — М., 1967. — С. 98-148.
15. Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. — М.: Искусство, 1972. — 440 с.
16. Кандинский-Рыбников А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство. — В кн.: Музыкальное исполнительство и педагогика: История и современность: Сб.статей/Сост.Г. Гайдамович. — М.: Музыка, 1991. — 240 с.; С. 189-212.
17. Капустин Ю. Массовые средства распространения музыки и некоторые проблемы современного исполнительского искусства//Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 9. — М., 1969. — С. 3-17.
18. Капустин Ю. Исполнитель — грамзапись — слушатель.//Советская музыка. — 1970. — № 2. — С. 65-69.
19. Капустин Ю. Музыкант — исполнитель и публика. Исследования. Л.: Музыка, 1965. — 160 с.
20. Коган Г. М. Избранные статьи. Вып. 2. — М.: Сов.композитор, 1971. — 286 с.
21. Коган Г. М. Парадоксы об исполнительстве//О музыке. Проблемы анализа. — М., 1974. — С. 344-365.
22. Коган Г. М. У врат мастерства. — М.: Сов.композитор, 1961. — 115 с.
23. Коган Л. Б. Новая музыка — новые проблемы//Сов.музыка. — 1975. — № 1. — С. 76-80.
24. Кожин В. Виды искусства. — М., 1960.
25. Костюк А. Г. Восприятие мелодии: мелодические параметры процесса восприятия музыки. — К.: Наукова думка, 1986. — 191 с.
26. Крюковский Н. Логика красоты. — Минск, 1965.
27. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. — Л.: Музыка, 1979. — 208 с.
28. Либрман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. — М.: Музыка, 1988. — 236 с.
29. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. — М.: Сов.композитор, 1978. — 350 с.
30. Мильштейн Л. И. Вопросы теории и истории исполнительства: Сборник статей. — М.: Сов.композитор, 1983. — 286 с.
31. Музыкальное исполнительство. Вып.8. — М.: Музыка, 1973. — 240 с.
32. Николаев А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. — М.: Музыка, 1980. — 112 с.
33. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. — М.-Л.: Музыка, 1964. — 187 с.
34. Скатерщиков В. К. Виды искусства//В кн.: Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — М., МГУ, 1961.
35. Советский энциклопедический словарь/Гл.ред.А. М. Прохоров. — 3-е изд. — М.: Сов.энциклопедия, 1985. — 1600 с. (509).
36. Мастера советской пианистической школы. — М.: Музгиз, 1961. — 237 с.
37. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура. — М.: Сов.композитор, 1975. — 202 с.
38. Сохор А. Н. Воспитательная роль музыки. — 2-е изд.доп. — Л.: Музыка, 1975. — 64 с.
39. Сраджев В. П. Теоретические основы формирования исполнительской техники пианиста: Автореф. дис...доктора искусствоведения. — К., 1990. — 39 с.

40. Тольба В. С. До проблеми виконавства//Музика. — 1982. — № 2. С. 20-23; № 3. — С. 14-21.
41. Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста/Сост. и общ.ред. Фейнберга С. Е. и В. Натансона. — М.: Музыка, 1978. — 207 с.
42. Харлап М. Исполнительское искусство как эстетическая проблема//Мастерство музыканта-исполнителя. Вып.2. — М., 1976. — С. 5-67.
43. Эстетическое сознание и художественная культура. — К.: Наукова думка, 1983. — 280 с.