

УДК 78.07/.09 + 785/780.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-11>**Катерина Іванівна Єрґієва**

ORCID: 0000-0001-9710-7557

кандидат мистецтвознавства,

в. о. доцента кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

violention@gmail.com

**ФОРТЕПІАННА ГРА ЯК ХУДОЖНІЙ МУЗИЧНИЙ ДИСКУРС**

**Мета роботи** – дослідження фортепіанного виконавського художнього дискурсу та його інтенціональної структури. Створення типології дискурсів, притаманних фортепіанному виконавському мистецтву, на основі їхніх інтенціональних властивостей, вивчення характерних особливостей кожного окремого типу дискурсу. **Методологія дослідження** спирається на дискурсивний, лінгвістичний і феноменолого-герменевтичний підходи. Завдяки комплексу даних методів виникає можливість вивчення фортепіанної гри як комунікативної події, з урахуванням концертно-сценічних умов функціонування фортепіанного виконавського мистецтва. **Наукова новизна** – використання дискурсивного підходу до вивчення фортепіанної гри, виявлення її інтенціональних основ та створення типології виконавських фортепіанних дискурсів. Досягається новий рівень вивчення способів ігрової організації фортепіанно-виконавського мовлення, пропонується суттєве оновлення актуальної виконавської термінології. **Висновки.** Виявлена продуктивність застосування дискурсивного підходу до вивчення фортепіанного виконавського мистецтва. Доведено, що основою для вибору того чи іншого виконавського дискурсу та засобів його реалізації є не тільки текст виконуваного твору й авторські ремарки, а й особистісний інтенціональний стан піаніста. Виявлено, що музично-виконавський художній дискурс має три основні рівні функціонування, як-от: 1) реалізація авторського задуму й інтенцій, які лежать в основі образного змісту твору; 2) реалізація інтенції артиста, яка лежить в основі тієї чи іншої комунікативної події та зумовлює той чи інший тип музично-виконавського художнього дискурсу: такий, що аргументує; такий, що агітує; епідектичний, евристичний або гедоністичний; 3) розкриття артистом свого особистого світосприйняття, своєї суб'єктивної художньої картини світу, основою для якої є естетичне ставлення до дійсності. Артист втілює її в образній формі у процесі гри на інструменті, за допомогою образних музикантом текстів та виконавських засобів виразності.

**Ключові слова:** комунікативна інтенція, комунікативна ситуація, інтенціональний стан, типологія фортепіанного виконавського дискурсу.

*Yerhiieva Kateryna Ivanivna, PhD in Arts, Acting Associate Professor at the Department of Special Piano of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Piano play as an artistic music discourse**

**Research objective** of the work is to study the piano performing artistic discourse and its intentional structure.

**The methodology** of the research is based on the discursive, linguistic and phenomenological-hermeneutic approaches. Thanks to a set of these methods there is an opportunity to study piano playing as a communicative event, considering the concert and stage conditions of the functioning of piano performing arts. **The scientific novelty** – using a discursive approach to the study of piano playing, identifying its intentional bases and creating a typology of performing piano discourses. A new level of studying the methods of game organization of piano-performing speech is achieved, a significant update of the current performing terminology is offered. **Conclusions.** The productivity of application of the discursive approach to studying of piano performing art is revealed. It is proved that the basis for the choice of a particular performance discourse and means of its implementation is not only the text of the performed work and the author's remarks, but also the personal intentional state of the pianist. It is revealed that the musical-performing artistic discourse has three main levels of functioning: 1) realization of the author's idea and intentions that underlie the figurative content of the work; 2) realization of the artist's intention, which underlies one or another communicative event and determines one or another type of musical-performing artistic discourse: argumentative, agitative, epideictic, heuristic or hedonistic; 3) the artist's disclosure of his personal worldview, his subjective artistic picture of the world, the basis for which is an aesthetic attitude to reality. The artist embodies it in figurative form in the process of playing the instrument, with the help of selected by the musician texts and performing means of expression. The artist achieves greater accuracy of imaginative decisions and communicative techniques.

**Key words:** communicative intention, communicative situation, intentional state, typology of piano performing discourse.

*Ергієва Катерина Івановна*, кандидат искусствоведения, и. о. доцента кафедры специального фортепиано Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

**Фортепианная игра как художественный музыкальный дискурс**

**Цель работы** – исследование фортепианного исполнительского художественного дискурса и его интенциональной структуры. **Методология исследования** опирается на дискурсивный, лингвистический и феноменолого-герменевтический подходы. Благодаря комплексу данных методов возникает возможность изучения фортепианной игры как коммуникативного события, учитывая концертно-сценические условия функционирования фортепианного исполнительского искусства. **Научная новизна** – использование дискурсивного подхода к изучению фортепианной игры, выявление ее интенциональных основ и создание типологии исполнительских фортепианных дискурсов. Достигается новый уровень изучения способов игровой организации фортепианно-исполнительской речи, предлагается существенное обновление актуальной исполнительской терминологии. **Выводы.** Обнаружена продуктивность применения дискурсивного подхода к изучению фортепианного исполнительского искусства. Доказано, что основой для выбора того или иного исполнительского дискурса и средств его реализации является не только текст исполняемого произведения и авторские ремарки, но и личностное интенциональное состояние пианиста. Выявлено, что музыкально-исполнительский художественный дискурс имеет три основных уровня функционирования: 1) реализация авторского замысла и интенций, лежащих в основе образного содержания произведения; 2) реализация интенции артиста, лежащей в основе того или иного коммуникативного события и обуславливающей тот или иной тип музыкально-исполнительского художественного дискурса: аргументирующей, агитирующей, эпидейктической, эвристической либо гедонистической; 3) раскрытие артистом своего личного мировосприятия, своей субъективной художественной картины мира, основой для которой является эстетическое отношение к действительности. Артист воплощает ее в образной форме в процессе игры на инструменте, с помощью избранных музыкантом текстов и исполнительских средств выразительности.

**Ключевые слова:** коммуникативная интенция, коммуникативная ситуация, интенциональное состояние, типология фортепианного исполнительского дискурса.

**Актуальність теми дослідження.** Оскільки фортепіанне академічне виконавство є видом художньої комунікації (трансляція «музичного повідомлення»<sup>1</sup> – К. Є.), перспективним виявляється дискурсивний підхід до дослідження фортепіанної гри. Даний підхід дає можливість вивчення фортепіанного виконавського мистецтва з урахуванням концертно-сценічних умов його функціонування, дослідження фортепіанного виконавства як моделі комунікації.

Музика – це своєрідна мова (зафіксований у знаках музичний текст). Тому в методології дослідження специфіки фортепіанного дискурсу та його типологізації доречними виявляються лінгвістичний і феноменолого-герменевтичний підходи.

На думку М. Бонфельда, «будь-який твір, який актуально звучить, є мова, мовний акт» [2], оскільки являє собою процес, спрямований на слухача. Інакше кажучи, музична гра визначається ним як мовленнєвий акт завдяки її спрямованості, интенціональності.

Отже, у вивченні «живої» музичної мови, акту виконавського «говоріння» назрілим проблемним питанням стає розробка типології фортепіанного дискурсу у зв'язку з интенціональною специфікою комунікативної ситуації.

**Мета дослідження.** Розробити типологію дискурсів, які можуть існувати у фортепіанній гри, та дослідити характерні особливості кожного типу дискурсу.

**Наукова новизна** полягає у вивченні интенціональної специфіки фортепіанного виконавського мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** У фортепіанному виконавському мистецтві можуть існувати різні типи дискурсу, залежно від мети, яку ставить перед собою артист у процесі комунікації із глядачами-слухачами. Цю мету можна назвати комунікативною интенцією.

Згідно з «Повним словником лінгвістичних термінів», складеним Т. Матвеевою, интенція – це «суб'єктивне бажання того, хто говорить, будувати висловлювання з певною метою, комунікативний намір, цільова настанова» [8, с. 129].

На думку Дж. Серля, интенціональний стан є запорукою щирості й успішності виконання акту говоріння. Згідно із Дж. Серлем, «обман та інші форми нещирості полягають у здійсненні деякого мовного акту, отже, висловлюють деякий интенціональний стан, хоча той, хто говорить, не володіє цим интенціональним станом» [14].

У процесі сценічної гри на фортепіано нещирість може виникнути, якщо, наприклад, піаніст скутий і невпевнено себе почуває на сцені, але водночас виконує музику рішучого, вольового характеру (творчість Л. ван Бетховена).

<sup>1</sup> Термін авторки. Див. статтю К. Єргієвої «Музичне повідомлення» піаніста як результат єдності внутрішнього і зовнішнього у процесі фортепіанної гри» [6, с. 154].

У такому разі виконавець не перебуває в інтенціональному стані, передбаченому автором, унаслідок чого зміст музики належно не наповнюється і не доходить до слухача.

Щирість виконавця («життєва правда») – це основа, наріжний камінь для виникнення контакту між артистом і публікою. На це вказує К. Станіславський: «Якщо ж на сцені відбудеться розбіжність внутрішньої мети ролі із прагненнями людини-артиста, який виконує її, то створюється згубний вивих» [15, с. 393].

Однак трапляються й винятки. Це виконання в дусі постмодернізму, якому притаманне *ігрове ставлення* до тексту і закладеного в ньому образного змісту, рухливість зв'язків між тим, що означає, і означуваним, створення гравцем інших контекстних значень.

У такому разі завдяки тому, що інтенціональний стан артиста розходиться з авторським змістом музичного твору, створюються абсолютно інші смисли. Наприклад, інтенція виконавця-артиста – поностальгувати або поіронізувати, а у змісті музики – пафос, драматичність.

Інтенціональність необхідна піаністу-артисту для того, щоб із ремісника, який просто озвучує-об'єктивізує завдяки спекулятивному мисленню чужі тексти, перетворитися на творця-інтерпретатора, який постійно розвивається духовно сам та сприяє своєю грою-творчістю (екзистенціальний рівень) духовному розвитку інших.

*Комунікативна інтенція* – це один із різновидів *наміру*, який по суті є потужною силою, енергією, що створює світ. Щоб виразити намір, не потрібно докладати надмірних зусиль. Часто недосвідчені виконавці натужно намагаються зобразити емоції, але, незважаючи на старанні спроби, у них нічого не виходить.

Як це не парадоксально, але для передачі всієї сили, усього енергетичного, емоційного потенціалу, закладеного в музиці, необхідний спокій. Суть цього сценічного самопочуття вдало пояснює М. Гоголь у своєму листі до відомого актора М. Щепкіна: «У Вас тепер є той високий спокій, якого раніше не було. Ви тепер можете царювати в ролі» [18, с. 93].

К. Михальська у своєму підручнику «Основи риторики» сформулювала найбільш загальні комунікативні цілі і відповідні цим цілям типи дискурсу [10, с. 57]:

Мета того, хто говорить (мовленнєвий намір)	Тип мовного акту / мовної дії	Тип мови / дискурсу
1. Повідомити, інформувати.	Повідомлення інформації	Такий, що інформує.
2. Висловити і довести свою думку.	Переконання	Такий, що аргументує.
3. Спонукати до дії.	Спонукування	Такий, що агітує.
4. Обговорити проблему за допомогою партнера, знайти разом із ним істину.	Пошуки сенсу	Евристичний (від грец. “eurisko” – «знаходжу»).
5. Виразити своє бачення (розуміння) добра і зла, прекрасного і ганебного.	Оцінка (похвала чи осуд)	Епідейктичний.
6. Потішити себе і партнера процесом спілкування як таким.	Ігрові мовні акти	Гедоністичний (від грец. “Hedomai” – «радію»), або діатрібічний (від грец. “diatribo” – «проводжу час»).
7. Виразити і збудити емоції, запропонувати свою естетичну «картину світу».	Емотив	Поетичний (художній).

Розглянемо можливості застосування даних типів дискурсу у фортепіанній виконавській практиці.

Що стосується **типу такого дискурсу, що інформує**, то в ситуації концертного виконання музичного твору він не застосовується, тому що не дає можливості піаністу піднятися на рівень передачі образного, художнього змісту музики.

**Тип дискурсу, що аргументує**, заснований на намірі переконати слухачів у тих чи інших ідеях.

Прикладом виконання в руслі цього дискурсу є такі ситуації, як:

- участь у конкурсі, коли інтенція виконавця – переконати журі, що він гідний перемоги, що він кращий;
- виконання маловідомої, складної для сприйняття музики, *прем'єра* нового твору (інтенція – переконати слухачів, що твір, який виконується, заслуговує на увагу);
- нестандартна інтерпретація відомого твору, злам усталених традицій (інтенція – переконати у правоті свого трактування).

Інтенція «переконавання», що лежить в основі дискурсу, що аргументує, полягає в намірі виконавця довести свою правоту, змінити ті чи інші переконання слухачів. Для цього артисту необхідно з перших звуків завоювати довіру публіки, зацікавити її, залучити її на свій бік.

Щоб зацікавити слухачів, у риторичі дотримуються принципів близькості (зробити обговорюваний предмет актуальним для слухачів) і конкретності (мова повинна бути живою, образною).

Часто музиканти несвідомо використовують ці принципи. Прикладом може служити творчість І. Єргієва, який багаторазово виконував твори сучасних композиторів, зокрема здійснював прем'єри творів, написаних спеціально для нього. За його словами, для переконання слухачів він намагався передусім надати актуальності виконуваному твору, відобразити в ньому ідеї та переживання, близькі кожному слухачеві (принцип близькості), а також дуже виразно інтонувати музичний матеріал, осмислювати, насичувати образами і проживати кожен мотив і кожен фразу (принцип конкретності).

**Тип дискурсу, що агітує**, виникає у процесі виконання музики закличного характеру як прагнення емоційно «заразити» своєю енергією слухачів, об'єднатися з ними в єдиному пориві.

Тут доречні слова Л. ван Бетховена про те, що «музика повинна висікати вогонь із людської душі» [13, с. 86]. У дискурсі такого типу ясно відчувається спонування до дії, енергійність, напористість. Виконавець виступає як лідер щодо публіки.

Авторка даної статті використовувала тип дискурсу, що агітує, у власній виконавській діяльності, зокрема у виконанні «Острова радості» К. Дебюссі. Основною інтенцією в даному разі був заклик до аудиторії усвідомити всю суєтність повсякденних турбот і тривоги, заклик до любові і радості буття.

У цьому творі необхідно відчути всю ту затаєну силу, яка криється в одноголосному вступі на початку п'єси, проходить, з поступовим наростанням, через увесь твір і різко виринає назовні у фінальній кульмінації.

**Евристичний тип дискурсу** є реалізацією інтенції осягнення сенсу виконуваного твору. У рамках даного дискурсу виконавець залучає слухачів до спільного пошуку істини, філософських роздумів про сенс людського буття, про життя і смерть.

Евристика (від грец. «εὐρίσκω» – «відкриваю», «знаходжу») – методологія наукового дослідження, а також методика навчання, заснована на відкритті або здогадці [11].

Евристика бере свій початок у Стародавній Греції, від евристичних бесід, які практикував Сократ. У процесі такої бесіди вчитель допомагав народженню істини в учня, коли ставив йому навідні запитання.

У рамках евристичного дискурсу, на відміну від типу дискурсу, що агітує, піаніст-артист виступає не в ролі безумовного лідера, а в ролі вчителя, який спільно зі своїми «співрозмовниками» розмірковує і шукає відповіді на поставлені у процесі гри питання. Евристичний дискурс породжує зовсім інший тип контакту з аудиторією, який можна схарактеризувати як «діалогічний», тобто «співробітництво, співтворчість, або діалог «на рівних». Це не нав'язування своїх ідей та почуттів, а немов запрошення до «бесіди», до спільного роздуму над виконуваним твором та вироблення спільного розуміння його смислу» [5, с. 97].

Характерною для евристичного дискурсу є імпровізаційність, тут немає місця заздалегідь готовій і остаточно «застиглій» інтерпретації. Музика повинна створюватися «hic et nunc» («тут і зараз»), за таких умов виникає ефект роздуму. Але водночас в жодному разі не можна випускати з поля зору відчуття цілісності твору. Подібно до евристичної бесіди, у якій кожне питання і відповідь є кроками шляхом до пізнання істини, у музичній грі також має відобразитися рух до розуміння сенсу, неможливий без так званого «охоплення» твору.

Прикладом евристичного типу дискурсу може служити виконання музики Й.С. Баха. Творчість Й.С. Баха є породженням епохи бароко, якій було притаманне прагнення до виявлення зв'язку між мистецтвом і риторикою, принципи якої були сприйняті як універсальні для будь-якого типу висловлювання.

Усе це яскраво проявляється у Хроматичній фантазії і фузі Й.С. Баха, причому з перших же тактів. Стрімкі гамоподібні пасажі, якими відкривається фантазія, звучать як трагічні вигуки. Перший пасаж обривається на тритоновій інтонації, завдяки гармонійному плану «тоніка-домінанта» звучить як питання. Подальша за ним фермата повинна підкреслити напружене очікування відповіді на це питання. Слідом за цим звучить другий пасаж-вигук, що закінчується тонікою. Разом вони утворюють питально-відповідальну єдність, яка є характерною формою прояву евристичного дискурсу.

Тут усе залежить від майстерності виконавця, від того, як він «поставить» питання. На власному виконавському досвіді авторка статті переконалася, як важко розпочати грати цей твір, який фактично відразу ж відкривається нічим не підготовленою і дуже емоційно насиченою, драматичною кульмінацією-питанням, як складно створити необхідну напругу, наелектризованість у наступній паузі-зупинці. Пасаж повинен звучати так, ніби артист сам створює його тут і зараз. Пошук відповіді на питання повинен бути для артиста болісним, що відображає знамениту фразу Сократа «Я знаю, що я нічого не знаю», яка є евристичною по своїй суті. Завдяки такому ставленню до музичного матеріалу створюється найсильніша емоційна напруженість, відважність пошуку істини, до якої артист виявляється залучений тим же незнанням, що і слухачі.

**Епідейктичний тип дискурсу** реалізує інтенцію вираження свого розуміння добра і зла. Перебуваючи в руслі епідейктичного дискурсу, піаніст прагне висловити найосновніші, загальні для всього людства, ідеї добра і краси, духовно-моральні цінності, – усе те, що нас об'єднує. Водночас він повинен висловити ці ідеї так, щоб знайти відгук у душі кожного окремо взятого слухача.

Щоби досягти такої реакції, емоції в самого виконавця у процесі гри повинні бути більш масштабними, ніж у звичайному житті, динамічні контрасти повинні бути доведені до межі. За системою К. Станіславського, це «доведення всіх сил своїх почуттів і думок, перелитих у фізичну дію, до найбільшого напруження» [1, с. 90–91].

Виконання в рамках епідейктичного дискурсу відрізняється великою емоційністю, піднесеністю, пафосом, патетичністю. Воно може бути як піднесеним, урочистим, так і гнівно-вигривальним (як-от у розкритті революційних образів в етюді Ф. Шопена ор. 10 № 12), має відображати суб'єктивне ставлення артиста до виконуваного твору і його образного змісту.

Отже, піаніст емоційно-естетично впливає на слухачів, веде їх за собою, формує їхній світогляд. У процесі фортепіанної гри він реалізує свою музично-виконавську спрямованість, яка, на думку Ю. Цагареллі, «пов'язана з потребою музично-естетичного виховання народу» [17, с. 9], або, інакше кажучи, з інтенцією просвіщати, виховувати слухачів.

**Гедоністичний тип дискурсу** також заснований на інтенції «соціальної консолідації». Однак у даному разі ця мета досягається через розвагу. Це може бути і радість просто від красивого звучання фортепіано, і елементи гумору в музиці, і вербальне спілкування з аудиторією.

Головним у будь-якому разі буде отримання спільного задоволення від гри як такої. Сам процес гри на фортепіано стає самоцінним, самодостатнім, спрямованим ніби «сам на себе».

У такій грі відсутній зайвий пафос, вона не така драматична і не досягає таких духовних висот, як, припустимо, в епідейктичному дискурсі. Її цінність в іншому: це радість від емоційного контакту, почуття особливої спільності, дружньої близькості з публікою, ейфорія від спонтанності та непередбачуваності творчості, імпровізації. Прикладом можуть служити каденції концертів, гра на «біс», джазові імпровізації тощо.

Що стосується **художнього типу дискурсу**, то його роль у звичайній мові і в музичному виконавському мистецтві істотно відрізняється.

Як слушно зазначає М. Бонфельд, «поза межами мистецтва музична мова як спосіб комунікації не існує». Він підкреслює, що з музикою можна порівнювати тільки той різновид словесної мови, «яка також перебуває в межах мистецтва – х у д о ж н я в е р б а л ь н а м о в а» (розрядка М. Бонфельда – К. Є.) [3, с. 36]. Отже, якщо у звичайній мові художній, поетичний дискурс усього лише є одним із різновидів дискурсу, то стосовно музичного виконавства він є обов'язковою всеосяжною категорією – універсалією.

Художній дискурс відрізняється емотивністю, експресивністю, смисловою багатозначністю, приводить виконавця і його слухачів до усвідомлення нелогічності, *парадоксальності істини*<sup>2</sup>.

У процесі створення художнього дискурсу артист приходять до пізнання власного «Я», до єдності свідомого і несвідомого. Це відбувається в результаті розкриття свого суб'єктивного світосприйняття, особистої художньої картини світу, яка виникає на основі особливого, «естетичного ставлення до дійсності» (О. Мелік-Пашаєв), втілюється в образній формі у процесі гри на інструменті, за допомогою обраних митцем текстів та виконавських засобів виразності (інтонування, артикуляція, агогіка тощо).

Згідно з концепцією Ж.-П. Сартра, людина завжди є тим, що вона вибирає. На основі цього твердження можна зробити висновок, що не тільки комунікативна ситуація – жанр твору, стиль епохи і композитора, сольний або ансамблевий виступ, умови виступу (камерний зал або велика концертна площа, конкурси або концерти тощо), – сама собою є передумовою для вибору піаністом типу дискурсу, який найбільш підходить.

<sup>2</sup> Парадокс – це об'єктивна невизначеність, тобто вираження пристрасті внутрішнього, тобто істина <...> [7, с. 201].

Навпаки, особистість виконавця, характерний для нього інтенціональний стан є визначальною характеристикою для вибору типу дискурсу, у рамках якого і виникає певна комунікативна ситуація. Інакше кажучи, сам виконавець, з огляду на власні світогляд і темперамент, вибирає той репертуар, ті тексти, через які максимально може виразити себе, і потрапляє саме в ті комунікативні ситуації, які є наслідком його ставлення до дійсності, виявляє таким способом свою *холістичність*.

Крім того, вибір форми втілення музичного матеріалу, його організація в дискурсі перебувають у прямій залежності від того, що артист вважає найбільш істотним для передачі свого «музичного повідомлення».

Виконавець-адресант будує свою інтерпретацію, визначає ті або інші фрагменти тексту (як сам музичний матеріал, так і авторські ремарки, засоби музичної виразності, дані в тексті) або як головні, привертає до них увагу адресата-публіки, або як другорядні, фонові. Таким чином у музичній грі реалізується характерний для художнього дискурсу метод *висунення* як «когнітивна процедура відбору й акцентування в тексті найбільш важливої з погляду комунікативної настанови інформації» [12, с. 14].

Своєрідність художнього дискурсу як комунікативно спрямованої музичної мови («говоріння» на фортепіано), що має естетичну цінність, проявляється також у його культурологічній значущості.

Одного разу зафіксований у нотах текст музичного твору набуває у процесі гри складної *таксономічної структури*, яка, «окрім жанрово-стильових засад, позначених і прихованих у тексті, у своєму усному вигляді (*дискурсі*) <...> несе в собі, окрім константних стильових угруповань (*семантем*), інформацію про загальні стильові тенденції сучасної <...> гри, усе різноманіття минулих інтерпретацій <...>, семіологічні показники *манери й стилю гри*» виконавця [5, с. 151].

Загалом музично-виконавський художній дискурс існує на трьох основних рівнях.

**Перший рівень** – зміна інтенціональних станів у процесі розкриття образної сфери музичного твору.

Можливості виконання музичного твору багаті найрізноманітнішими інтенціями. Фактично, кожна нова ремарка – це настанова для переходу в новий інтенціональний стан («артистична психотехніка»<sup>3</sup>).

**Другий рівень** відповідає на питання, чому загалом присвячено ту чи іншу комунікативну подію. Водночас різні типи дискурсу (такий, що аргументує; такий, що агітує; евристичний, епідейктичний, гедоністичний) можуть переважати протягом усього виступу артиста, а можуть змінювати один одного у процесі гри (наприклад, основна програма перебуває в рамках епідейктичного дискурсу, а виконання на «біс» є проявом гедоністичного дискурсу).

**Третій рівень** – це більш загальна, головна мета, яку можна охарактеризувати саме як художню. З якою б інтенцією ні виходив виконавець на сцену, він завжди пропонує свою естетичну картину світу, висловлює своє естетичне ставлення до дійсності.

Піаніст-артист реалізує свої інтенції у процесі музичної мови, акту говоріння на фортепіано, через використання тих чи інших виконавських засобів виразності, а також за допомогою невербального дискурсу (міміка, жести), який є невід'ємною частиною емоційної міжособистісної комунікації.

Третій рівень не зводиться до демонстрації свого еґо (зокрема, в акті семантизації нотних знаків), своєї майстерності та віртуозності. Через естетичне ставлення до виконуваних текстів артист досягає цілісності, пізнає себе водночас і як унікальну особистість, і як частку Буття Всесвіту. У художньому дискурсі реалізується прагнення знайти сенс життя, спрямованість до вищих ноетичних категорій, до Божественного начала – Абсолюту.

**Висновки.** Отже, на прикладі фортепіанного виконавства виявлено продуктивність теоретичної розвідки щодо виконавського художнього музичного дискурсу, його прояву як творчої екзистенції артиста.

Було здійснено спробу типології виконавських фортепіанних дискурсів, які можуть бути використані у фортепіанній грі. Орієнтиром для вибору виконавцем того чи іншого виконавського дискурсу слугують авторські ремарки і власний інтенціональний намір, зумовлений особистісним образом Світу і художньою концепцією.

За висловом Е. Фрома, стверджуємо, що для піаніста-артиста «у його стремлінні зрозуміти значення власного існування» [16, с. 70] смисл життя – творча екзистенція в «орієнтації і прихильності» до інтенції створення певного дискурсу, музичного повідомлення глядачу-слухачу.

<sup>3</sup> Термін І. Єргієва [5, с. 450].

Тільки коли музикант виходить на сцену з метою повідомити людям про щось для нього дороге і важливе, його гра перетворюється на сповідь, «розмову» про найпотаємніше зі слухачами, стає по-справжньому високим мистецтвом.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антарова К. Беседы К.С. Станиславского в Студии Большого театра в 1918–1922 гг. Москва : Искусство, 1952. 178 с.
2. Бонфельд М. Музыка: язык или речь? URL: <http://opentextnn.ru/old/music/Perception/index.html?id=1416> (дата звернення: 01.06.2020).
3. Бонфельд М. Музыка: язык, речь, мышление. Москва, 1991. 125 с.
4. Єргієв І. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста : дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2016. 453 с.
5. Єргієва К. Фортепіанна гра як жанрово-комунікативний та інтерпретативно-стильовий феномен : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2019. 245 с.
6. Єргієва К. «Музичне повідомлення» піаніста як результат єдності внутрішнього і зовнішнього у процесі фортепіанної гри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : збірник наукових праць. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 3. С. 154–159.
7. Кьеркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». Пер. с дат. Н. Исаевой, С. Исаева. Москва : Академический проект, 2012. 607 с.
8. Матвеева Т. Полный словарь лингвистических терминов. Ростов-на-Дону : Феникс, 2010. 562 с.
9. Мелик-Пашаев А. Из опыта изучения эстетического отношения к действительности. *Вопросы психологии*. Москва, 1990. № 5. С. 22–31.
10. Михальская А. Основы риторики. Москва : Просвещение, 1996. 416 с.
11. Новая философская энциклопедия : в 4-х т. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01a9e2f675561f7309da73a9> (дата звернення: 08.06.2020).
12. Нормуродова Н. Художественный дискурс и языковая личность в свете актуальных лингвистических направлений. *Вестник Воронежского государственного университета. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация»*. 2015. № 2. С. 12–15.
13. Роллан Р. Жизнь Бетховена. Москва : Музыка, 1964. 96 с.
14. Серль Дж. Природа интенциональных состояний. URL: <https://texts.news/filosofiya-uchebnik-besplatno/djon-serl-priroda-intentsionalnyih-18262.html> (дата звернення: 02.06.2020).
15. Станиславский К. Работа актера над собой. Москва : Эксмо, 2013. 448 с.
16. Фромм Э. Человек для себя. Пер. с англ. А. Александровой. Москва : АСТ, 2017. 320 с.
17. Цагарелли Ю. Психология музыкально-исполнительской деятельности. Санкт-Петербург, 2008. 212 с.
18. Ярцев А. Михаил Щепкин. Его жизнь и сценическая деятельность. Москва : Директ-Медиа, 2016. 189 с.

### REFERENCES

1. Antarova, K. (1952) Conversations by K.S. Stanislavsky at the Bolshoi Theater Studio in 1918–1922. Moscow, 1952 [in Russian].
2. Bonfeld, M. Music: language or speech? Retrieved from: <http://opentextnn.ru/old/music/Perception/index.html?id=1416> [in Russian].
3. Bonfeld, M. (1991) Music: language, speech, thinking. Moscow, 1991 [in Russian].
4. Ierגיעv, I. (2016) Artistic universe of a musician-instrumentalist. Doctor's thesis. Kyiv, 2016 [in Ukrainian].
5. Yerhiieva, K. (2019) Piano playing as a genre communicative and interpretive stylistic phenomenon. Candidate's thesis. Odessa, 2019 [in Ukrainian].
6. Yerhiieva, K. (2017) "Musical message" of pianist as a result of unity of internal and external in the process of piano playing. Herald of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. Kiev, 2017. Vol. 3 [in Ukrainian].
7. Kierkegaard, S. (2012) The final unscientific afterword to the "Philosophical crumbs". Moscow, 2012 [in Russian].
8. Matveeva, T. (2010) Complete dictionary of linguistic terms. Rostov-on-Don, 2010 [in Russian].
9. Melik-Pashaev, A. (1990) From the experience of studying an aesthetic relationship to reality. Psychology issues. Moscow, 1990. Vol. 5 [in Russian].
10. Mikhalskaya, A. (1996) Fundamentals of rhetoric. Moscow, 1996 [in Russian].
11. The new philosophical encyclopedia. Retrieved from: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01a9e2f675561f7309da73a9> [in Russian].
12. Normurodova, N. (2015) Artistic discourse and linguistic personality in the light of relevant linguistic trends. Bulletin of the Voronezh State University. Series: Linguistics and Intercultural Communication, 2015. Vol. 2 [in Russian].
13. Rolland, R. (1964) Life of Beethoven. Moscow, 1964 [in Russian].
14. Searle, J. The nature of intentional states. Retrieved from: <https://texts.news/filosofiya-uchebnik-besplatno/djon-serl-priroda-intentsionalnyih-18262.html> [in Russian].
15. Stanislavsky, K. (2013) Work of the actor on himself. Moscow, 2013 [in Russian].
16. Fromm, E. (2017) Man for himself. Moscow, 2017 [in Russian].
17. Tsagarelli, Yu. (2008) Psychology of musical performance. St. Petersburg, 2008 [in Russian].
18. Yartsev, A. (2016) Mikhail Schepkin. His life and stage activity. Moscow, 2016. [in Russian].