

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-17>**Вень Вень**

ORCID: 0009-0000-3785-2184

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
252455851@qq.com

СПЕЦИФІКАЦІЯ ЕСТЕТИЧНИХ ЯКОСТЕЙ ВІРТУОЗНОСТІ У ФОРТЕПІАННОМУ ВИКОНАВСТВІ

Мета даної статті – визначити естетичні передумови та доцільність віртуозності як якісного показника технічної оснащеності й образної ерудиції, психологічної зрілості музиканта-виконавця. Дана мета актуалізує звернення до специфічної ігрової природи фортепіанного виконавства – висвітлення багаторівневості та багатифункціональності прояву феномена гри у фортепіанній музиці, від безпосередньо презентованої інструментальної техніки до контамінації-перетворення складних художніх ідей у свідомості виконавця та у музичному звучанні, до «гри смислів» та зі смислами, що пробуджує нові естетичні інтенції у слухачькій свідомості. **Методологія** роботи зумовлюється єдністю жанрово-стильового та семантичного підходів у руслі аксіологічного; пропонується розвиток естетико-інтерпретологічного методу, котрий дозволяє запроваджувати акмеїчні поняття та оцінки. **Наукова новизна** статті обумовлена принциповою зміною у підході до явища віртуозності у музично-виконавській творчості, зокрема у фортепіанній сфері, за яким дане явище розглядається з боку естетичної презумпції та результативності музично творчого процесу. Вперше пропонується поєднувати віртуозність з довершеністю та акмеїчністю, як індивідуально-авторськими, водночас музично-композиційними оцінними критеріями. Таким чином запроваджується поглиблене аксіологічне дослідження природи та якостей віртуозності, відкриваються її структурно-концептуальні та почуттєво-образні призначення. **Висновки.** Явище віртуозності є необхідною стороною сучасної фортепіанно-виконавської практики, розуміється як універсальна тенденція у прагненні досягти професійної досконалості, також як індивідуальний спосіб мислення й художнього діяння, що передбачає як жанрове, так і стильове підґрунтя, водночас веде до авторизації творчого методу, способу мислення, виражає намір виконавця досягти найвищого рівня художнього впливу та самоздійснення, тобто передбачає особистісний акмеїчний аспект.

Ключові слова: віртуозність, музикант-виконавець, гра, естетичне, естетичні інтенції, авторологія, акмеологія, акмеїчність, час, простір, образ, гармонія, катарсис, довершеність, жанрово-стильові засади, психосемантична побудова особистої свідомості.

Wen Wen, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Specification of aesthetic qualities of virtuosity in piano performance

The purpose of this article is to determine the aesthetic prerequisites and results of virtuosity as a qualitative indicator of technical equipment and figurative erudition, psychological maturity of a musician-performer. This goal actualizes the appeal to the specific playful nature of piano performance - highlighting the multi-level and multifunctional manifestation of the phenomenon of playing in piano music, from the directly presented instrumental technique to the contamination-transformation of complex artistic ideas in the mind of the performer and in the musical sound, to the «game of meanings» and with meanings, which awakens new aesthetic intentions in the listening consciousness. The methodology of the work is conditioned by the unity of genre-stylistic and semantic approaches in the direction of axiological; the development of the aesthetic-interpretological method is proposed, which allows introducing Acme concepts and evaluations. The scientific novelty of the article is due to a fundamental change in the approach to the phenomenon of virtuosity in musical and performing creativity, in particular in the piano field, according to which this phenomenon is considered from the side of aesthetic presumption and the effectiveness of the musical creative process. For the first time, it is proposed to combine virtuosity with perfection and acmeism, as individual and authorial, at the same time, musical and compositional evaluation criteria. In this way, an in-depth axiological study of the nature and qualities of virtuosity is introduced, its structural-conceptual and sensory-image purposes are revealed. Conclusions. The phenomenon of virtuosity is a necessary aspect of modern piano performance practice, understood as a universal tendency in the pursuit of professional excellence, as well as an individual way of thinking and artistic activity, which involves both a genre and a stylistic background, at the same time leading to the authorization of a creative method, a way of thinking, expresses the performer's intention to achieve the highest level of artistic influence and the realization itself, i.e. it implies a personal acmeic aspect.

Key words: *virtuosity, musician-performer, game, aesthetic, aesthetic intentions, authorology, acmeology, acmeicity, time, space, image, harmony, catharsis, perfection, genre and style principles, psychosemantic construction of personal consciousness.*

Актуальність теми дослідження та головних питань даної статті визначається потребою більш глибокого вивчення явища віртуозності у музичному виконавстві, зокрема у фортепіанній сфері, як універсального показника виконавської майстерності, водночас індивідуальної властивості музично-артистичної діяльності, яка є проявом не лише технічної досконалості, а й осо-

бистісної імагінативної обдарованості та здатності охоплювати широкі обсяги емоційно-психологічних складових музичного мистецтва. У даному розумінні явище віртуозності може розглядатися у контексті авторології, тобто теорії автора та авторства в музиці, з використанням також аксіологічного, в деяких варіантах – акмеологічного, підходу. Таким чином дослідження віртуозності у фортепіанно-виконавській творчості примушує наголошувати особливий механізм «двостороннього зв'язку» між композитором та виконавцем на рівні мислення та створення ідеальних стильових програм, як це пропонується у дослідженні Ян Веньян [7]. Саме у праці даної дослідниці розвивається думка про єдність виконавських принципів з усіма їх складовими, починаючи з анатомо-фізіологічних параметрів піаністичного апарату, артистичного темпераменту конкретного музиканта до ключових принципів музичного мислення, що формуються та діють історичним стильовим чином, як основу віртуозного володіння змістом та формою виконуваного твору.

За аналогією з поняттям композиторської поетики, продуктивним та відповідним до сутності творчого процесу постає поняття виконавської поетики (фортепіанно-виконавської поетики), що передбачає й уявлення про специфічні естетичні якості та настанови виконавської свідомості, котрі зумовлюють її підйому до рівня віртуозного володіння усіма компонентами музичного діяння, усіма складовими музично-артистичної комунікації.

Водночас найбільш сталими та визнаними прикметами досягненого віртуозного рівня виконавської майстерності залишаються швидкість та енергія звуковидобування, техніка піаністичної гри, також підвищені емоційна експресія – риторична (ораторська) довершеність у використанні музично-виразових засобів [6;7].

Мета даної статті – визначити естетичні передумови та результати віртуозності як якісного показника техніч-

ної оснащеності та образної ерудиції, психологічної зрілості музиканта-виконавця. Дана мета актуалізує звернення до специфічної ігрової природи фортепіанного виконавства — висвітлення багаторівневості та багатофункціональності прояву феномена гри у фортепіанній музиці, від безпосередньо презентованої інструментальної техніки до контамінації-перетворення складних художніх ідей у свідомості виконавця та у музичному звучанні, до «гри смислів» та зі смислами, що пробуджує нові естетичні інтенції у слухацькій свідомості.

Основний зміст дослідження. В основі фортепіанної майстерності, як досконалого створення художніх образів засобами фортепіанного звучання, знаходяться певні *жанрові форми*; з них виділяються ті, що узагальнюють та репрезентують досвід фортепіанної творчості найбільш переконливо та послідовно, фіксують його образні домінанти — головні естетичні прецеденти. Жанрово-семантичні прототипи постають відправними умовами формування фортепіанної поетики, передбачаючи й певні естетичні концепти, як такі, що виражають і всезагальні музичні, і індивідуально-авторські (композиторські та виконавські) творчі настанови. Жанротворення належить до сфери базової умовності мистецтва, у його цілому, тобто наявність жанрових настанов у музичній творчості — це *свідчення «великої гри»*, яку веде мистецтво впродовж багатьох століть, створюючи поруч з реальним життям складну ілюзорну реальність, яка примушує людину іншими очима дивитися на весь світ та на саму себе (див. про це: [5]).

Разом з категорією жанру до вихідних естетичних позицій входить *час* — *нове художньо-естетичне розуміння часу*, що завдяки наявності художнього матеріалу перевтілюється у підвладний людині феномен, отримує впорядкованості і сам постає носієм порядку; часові принципи композиційної організації музичного твору є впорядкованими саме з естетичної точки зору, бо від-

значені рівновагою, симетрією, завершеністю та ціннісною вповненістю; музична форма сприяє перетворенню часових вимірів з кількісних на якісні, встановлюючи гармонію у цій внутрішній «малій» грі виразових художніх засобів, також сприяє найпершому розподілу жанрових форм на крупні та малі, також появі форм-посередників, що поєднують ознаки малих та великих композицій, наближують їх одні до одних (див. про це: [2]).

Суттєвим естетичним пролегоменом до виконавської майстерності стає постать – образ музиканта-виконавця, як *Homo Ludens* [4], отже й як *Homo Aestheticus*, який має набувати краси та цілісності, справляти враження людини, особистості, котра здатна не лише створювати певний артефакт, а й насолоджуватися художньою творчістю й транслювати свої почуття широкому загалу, тобто мати достатньо об'ємну зону впливу на колективну людську свідомість, причому саме завдяки власній психологічній організації, особливі психосемантичній енергії.

Досягаючи рівня художньо-творчої віртуозності, музикант-виконавець повинен поставати «щасливим естетиком» (*felix aestheticus*) або «досконалим естетиком» (*perfectus aestheticus*) за А. Баумгартером, а це означає, що він/вона повинні займатися естетикою практично (творити) або теоретично (пізнавати), бути обдарованими силою уяви, проникливістю, поетичним талантом, гарною пам'яттю, тонкістю смаку, образотворчою здатністю, схильністю до інтелектуальних занять, любов'ю до мистецтва, вродженим естетичним темпераментом, при цьому здійснювати безперервні вправи у вибраному мистецтві, контролювати та поліпшувати власні й загальні колективні почуття та уявлення [1].

До чеснот й достоїнств, якими повинен керуватися «щасливий естетик», за А. Баумгартером, належать також сила, праця, дозвілля, воля, честь, дружба, здоров'я, а також «прекрасне (естетичне) пізнання», шля-

хетність і «вище пізнання», що народжує «велич душі», еквівалентну поняттю волі (свободи), як волю від внутрішнього морального рабства. Останнє означає, що почуття та «страсті», керовані «вищими здатностями бажання», такими як воля й стриманість, будуть сприяти «здійсненню великих справ» [1].

Транслюючи дані естетичні характеристики до сфери жанрової поетики музики, відповідно встановлюючи жанровий тезаурус музично-виконавської творчості, варто зазначити її ціннісні орієнтири, тобто аксіологічні цілі, досягнення яких здатне підтвердити дійсно акмеїчний характер виконавської творчості та постаті музиканта. До них належать: створення картини “людського світу” у широкому розумінні її історичного змісту; втілення прагнення до гармонії, до впевненості у красоті та доброзичливості співвідношень зі світом, до рівноваги й позитивних наслідків діалогу особистості з навколишнім та подібними до себе; наголошення й розвиток потреби у ціннісно орієнтованому спілкуванні; визнання гармонії-красоти як історично та психологічно зумовлених феноменів; нарешті, виявлення протиріч буття та свідомості людини (екзистенційних дихотомій) як рушіїв на шляху її самоздійснення; задоволення потреби у самовдосконаленні, що є, можливо, головною прикметою духовного розвитку, також потреби в естетичному переживанні, в почутті естетичної насолоди, що розкриває свій зміст у контексті *катарсису*.

Саме остання категорія є характеристикою здійсненої естетичної місії мистецького впливу, тому є головним рушієм і у процесі звернення людини до мистецтва, як і до інших форм духовно-творчої діяльності; саме вона спонукає до специфічної поляризації інтенцій – убік самоактуалізації у творчому вчинку, затвердження власного Его; убік умовної самопожертви Его – розчинення Его в анонімному символічному просторі художньо-сміслової комунікації

Носієм провідних естетичних цінностей постають створювані музикою образи-сенси, котрі постають складними метафорично-символічними утвореннями, які допускають лише умовне естетичне найменування, у зв'язку зі складним комплексом переживань – того смислового перебігу часу або часової динаміки смислу, що відкривається шляхом музичного звучання, *коли воно здатне виявити досконалість та красу часового Логосу музики.*

Водночас темпоральні чинники музичної концептуалізації часу активізують й специфічні просторові показники, складові музичного діяння, відкривають, як досить автономне, смислове призначення музичного *простору*. У художній формі, зокрема у музично-виконавському процесі, взаємодія часових та просторових показників приводить до виокремлення явища художнього хронотопу, у його упредметненні у конкретних музично-виразових прийомах, що здатні свідчити про нові композиційні здатності часопросторової єдності музичного звучання.

Дана категорія, хронотоп, стає провідною та теоретично визначальною у дослідженні Хе Веньлі [3], в якому дисертантка послідовно доводить важливість включення категорії хронотопу до музикознавчого дискурсу; на цій підставі вона значно оновлює підхід до стилю в музиці як цілісного художнього феномена та визначає основні стильові інтенції музики Ф. Шопена. Через поняття хронотопу, аналітично розкриті та естетично-метафорично визначені, найменовані, розкривається процес стильового мислення композитора-виконавця, як процес проектування музичного задуму у його цілісності та система способів організації стилістичного простору фортепіанного твору. Дослідниці вдається довести, яким чином «стильовий образ» композитора перетворюється на авторський, у тому числі – виконавсько-авторський, образ-концепт музично-мовної свідомості.

Відмінною та важливою рисою цього дослідження є відтворення постійного зв'язку між контекстуальним рівнем, психологічним (інтенціональним) та текстологічним (специфікою стилістично-мовного втілення композиторського задуму у конкретному тексті музичного твору). За словами дисертанта, «хронотопи автора та героя, як двоїстість реального та умовного в житті та мистецтві, набувають специфічно-іманентного значення в музиці, виявляючи семантичні властивості жанрової форми, композиційної організації та стильового смислопокладання, особливий розподіл семантичних функцій між даними хронотопічними чинниками музичного змісту» [3, с. 43].

Хе Венлі вводить поняття семантичної модальності, що не тільки є частиною цілісного образу-концепту, але й, що дуже важливо – вказує на внутрішній динамічний стрижень музичного мислення. Як зазначається у роботі, «хронотоп і концепт – дві сторони єдиного процесу образного самоздійснення музики у композиційному русі, а даний різновид руху передбачає відновлення жанрової моделі, тобто фіксованого у певних межах історичного руху музичної свідомості, та проектування майбутньої стильової пам'яті, як пам'яті про ідеальні складові музичної форми, тобто про результати музичного осмислення» [3, с. 29].

Зауважуючи, що процес семантичного кодування в музиці є часовим, важливе місце в роботі віддається вивченню проявів категорії часу в музиці Ф. Шопена, зокрема з залученням деяких підходів О. Самойленко, яка пропонує розглядати музичний час та переживання як засадничі ціннісно-естетичні, потім вже й образно-художні умови формування музичного смислу та виникнення мовної автономії музики [2].

Важливим у розкритті високо-віртуозного призначення фортепіанної поетики Ф. Шопена є те, що образний зміст його творів вивчається як складний худож-

ній феномен, який гармонічно поєднує антиномічні явища, насамперед втілює діалог творчо-особистісної пам'яті композитора з історичною текстологічною пам'яттю музики. Важливими передумовами авторської акмеїчності в музиці Шопена є суміщення двох родів музичного мислення, концертності і камерності, також поєднання класичних канонів та романтичних інновацій музичної мови, котрі завжди повинні враховуватися у процесі сучасної виконавської інтерпретації музики великого польського майстра. У новому хронотопічному сенсі вивчається явище циклічності, як таке, що постає фундаментальним принципом організації музично-часового процесу, поєднує епічний історичний час і особистісний ліричний, актуально-подієвий драматичний.

На основі єдності культурологічного національно-стильового та композиційно-стилістичного підходів висвітлюються контекстуальні та інтекстуальні умови формування фортепіанного стилю Ф. Шопена, котрі дозволяють поглибити підхід до вивчення жанрової основи музики композитора, розширюючи її до обсягу піаністичної технології. Хе Веньлі відкриває іманентну логіку використання жанрових прототипів (серед яких особливе місце відводиться ноктюрну та баладі), стилістичних фігур та тематичних побудов, яка не тільки дозволяє експериментувати з різними жанровими синтезами та втілювати програмні ідеї, але й ширше – веде до формування циклічності як провідного авторського методу та «ритму вищого порядку» [3].

Досліджуючи фортепіанно-піаністичний стиль Ф. Шопена як тотальне поєднання композиторського та виконавського начал, можна дійти до висновку, що його стиль «є персоналізовано ліричним, узагальнююче-інтровертним почуттєво-архітектонічним. Даний стиль є взірцевим когнітивним ідіостилем, що породжує і ідіолект, тобто специфічну авторську музичну мову» [3, с. 83].

Даний ідіостиль можна йменувати віртуозним у широкому аксіологічному розумінні даного поняття. Дослідження Хе Венлі дозволяє також прийти до висновку, що саме ідіостильовими сторонами фортепіанного методу Шопена пояснюється не тільки його особливе місце в розвитку музичного мислення, а й те, що його стиль можна вважати історичною домінантою фортепіанно-виконавської віртуозності.

Значний інтерес представляє аналіз мелодичних засад фортепіанного стилю Ф. Шопена, створеної ним фортепіанної мелосфери. Маючи глибоке історичне коріння (XVII–XIX століття), мелодика композитора, інтегруючи цей досвід, набуває символічно-стильового значення. Глибоке вивчення категорії мелодійності, як показника способу музичного мислення та універсального стильового начала музики, дає можливість розглядати мелодійність й мелодійне мислення як епіфеномен стильового самовизначення музики і як основу авторської музично-знакової системи. Як зауважує дослідниця, «мелодичний зміст творів Шопена має енциклопедичні ознаки, узагальнює та сполучає, інтегрує усі ті мелодійні показники музичного тексту, які є найбільш показовими з боку романтичної образної експресії. Водночас стилю Ф. Шопена притаманна класична вивіреність та гармонійність, що йде від канонів класицистської естетики» [3, с. 111].

Розглядаючи творчість Ф. Шопена як складний, багатоскладовий феномен, варто запровадити низку оновлених понять, які придбають значення і технологічних, і естетичних методичних характеристики. Серед них поліфактурність, політематичність, полімелодизм, полістилістичність, поліжанровість. Головний наголос справедливо робити саме на поліжанровій основі шопенівської музики, яка зумовлює розуміння фортепіанної гри як універсальної досконалої виконавської форми.

Серед провідних рис мелодичного тезаурусу шопенівських творів, що входять до комплексу «естетичної

довершеності», виокремлюються континуальність та полілогічна ускладненість, оскільки фортепіанна мелосфера композитора репрезентує композиційно-тематичний досвід клавірної музики у найширшому узагальненні та авторські концепційно завершено.

Дослідниця намагається виявити основні концептуально-образні хронотопічні показники фортепіанних творів як передумову естетичної єдності композиторських та виконавських мовно-стильових установок. Це передбачає звернення до характеристики різних рівнів часопросторової організації фортепіанного тексту, виявлення головних мовно-стилістичних модальностей з включенням елементів — прийомів побудови виконавського тексту. Виявлення особливостей авторських жанрових форм та ідіостильових знаків стає можливим внаслідок глибинного аналізу фортепіанних творів та з включенням аналізованого матеріалу до певного історико-стильового та індивідуально-психологічного контекстів. Якщо перший з цих контекстів, історико-стильовий, прояснює походження образного змісту, тобто має певні семантичні прецеденти, то інший, іманентно-авторський, дозволяє визначати унікальні риси композиторського та виконавського мислення, зокрема пояснювати оригінальні виконавські стилістичні модальності.

У методичному сенсі, явище віртуозності визначається на двох рівнях — логіко-структурному рівні музичного тексту та психосемантичної побудови особистої свідомості, коли активність творчого діалогу між даними рівнями сприяє достатньому охопленню матеріалу з обох сторін, завершеності та, водночас, відкритості створюваної концепції. З цього приводу варто прислухатися до думки дослідниці, що «існує певний канон, загальноприйнятий образ самого Шопена та умовний ідеальний прецедент відтворення змісту його творів, що сприймається як обов'язковий фактор оволодіння таємницями задуму майстра» [3, с. 146]. Тобто знання вихід-

них семантичних функцій, образного змісту та потенціалу фортепіанно-ігрових прийомів в музиці Шопена є засадничою умовою довершеного виконавського глумачення, співтворчої естетичної експлікації авторських задумів композитора.

Наукова новизна статті обумовлена принциповою зміною у підході до явища віртуозності у музично-виконавській творчості, зокрема у фортепіанній сфері, за яким дане явище розглядається з боку естетичної презумпції та результативності музично творчого процесу. Вперше пропонується поєднувати віртуозність з довершеністю та акмеїчністю, як індивідуально-авторськими, водночас музично-композиційними оцінними критеріями. Таким чином запроваджується поглиблене аксіологічне дослідження природи та якостей віртуозності, відкриваються її структурно-концептуальні та почуттєво-образні призначення.

Висновки. Явище віртуозності є необхідною стороною сучасної фортепіанно-виконавської практики, розуміється як універсальна тенденція у прагненні досягти професійної досконалості, також як індивідуальний спосіб мислення й художнього діяння, що передбачає як жанрове, так і стильове підґрунтя, водночас веде до авторизації творчого методу, способу мислення, виражає намір виконавця досягти найвищого рівня художнього впливу та само здійснення, тобто передбачає особистісний акмеїчний аспект.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Баумгартен А. Эстетика // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. М., 1964.
2. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
3. Хе Веньлі. Хронотопічні засади фортепіанної творчості Ф. Шопена: інтерпретативно-стильовий підхід. Дис. ...канд. мист.: спец. 17.00.03. Одеса, 2020. 202 с.
4. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнього дня: пер. с нидерланд. М.: Прогресс-Академия, 1992. 464 с.

5. Хуан Цзечуань. Соната как жанровая форма и сонатность как принцип музыкальной композиции в свете диалогического музыковедческого метода (на материале фортепианной музыки): дис. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.03. Одесса, 2015. 187 с.

6. Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке: дис.... канд. искусствоведения: 17.00.02 / ХГАК. Одесса, 1997. 162 с.

7. Ян Веньян. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества: дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.03. Одесса, 2017. 191 с.

REFERENCES

1. Baumgarten, A. (1964). *Aesthetics // History of Aesthetics. Monuments of world aesthetic thought. T. 2. M.* [in Russian].

2. Samoilenko, A. (2002). *Musicology and methodology of humanities. The problem of dialogue.* Odessa: Astroprint [in Russian].

3. He, Wenli. (2020). *Chronotopic plantings of F. Chopin's piano creativity: an interpretive-style approach.* dis. ...cand. myst.: special. 17.00.03. Odessa [in Ukrainian].

4. Huizinga, J. (1992). *Homo ludens. In the shadow of tomorrow:* trans. from the Netherlands M.: Progress Academy [in Russian].

5. Huang, Zechuan. (2015). *Sonata as a genre form and sonata as a principle of musical composition in the light of the dialogical musicological method (on the material of piano music):* dis. ...cand. art history; special: 17.00.03. Odessa [in Russian].

6. Chebotarenko, O. (1997). *Culturological aspects of performing form in music: diss.... Ph.D. art history: 17.00.02 / KhSAK.* Odessa [in Russian].

7. Yang, Wenyan. (2017). *Category of pianism in the context of performing typology of piano creativity: dis. ...cand. art; special: 17.00.03.* Odessa [in Russian].