

Я.(н) (за радянськими документами Іван) Горбати, а також представники Вищої Музичної Школи у Кракові доцент І. Гофман та О. Ландау. В музичному училищі працювали Артур Гермелін та Генрик Гінсбург, а в школі-десятирічці з викладачів-поляків працювали Гелена Альткорн-Лісіцька, Берта Франке та Г. Каспарек [5, с. 36-39].

Стислий огляд українсько-польських взаємин у піаністичній сфері демонструє їх вагомість для формування української сольної та ансамблевого виконавства, педагогіки, гастрольної та конкурсної діяльності і засвідчує їх інтегративний потенціал у широкому європейському мистецькому контексті. У наш час, коли країни європейського простору стають все більш відкритими, а культурно-мистецькі процеси проходять через інтенсивну інтеграцію, важливо пам'ятати і враховувати цікаві, важливі і корисні напрямки взаємовпливу культур близьких народів, берегти, розвивати й примножувати здобутки, отримані завдяки цій співпраці і взаємодії.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Булат Т. Николай Лысенко / Т. Булат. – К. : Музична Україна, 1981. – 120 с. (серія : Творческие портреты композиторов)
2. Кашкадамова Н. Б., Старух Т. М., Чаплін Х. Б. Провідні викладачі-піаністи другої половини XIX та першої половини XX століть // Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка – Львів : Сполом, 2003. – С. 119-122.
3. Куржева Т. Польські піаністи у Львові в кінці XIX – на початку XX століття: дослідження / Т. Куржева. – Львів : ЛДМА ім. М. В. Лисенка, 2005. – 116 с.
4. Мазепа Л. З., Мазепа Т. Л. Шлях до Музичної Академії у Львові: у 2-х тт. / Л. З. Мазепа, Т. Л. Мазепа. - Львів : Сполом, 2003. – Т. 1. – 288 с.
5. Мазепа Л. З., Мазепа Т. Л. Шлях до Музичної Академії у Львові: у 2х тт. / Л. З. Мазепа, Т. Л. Мазепа. - Львів : Сполом, 2003. – Т. 2. – 200 с.
6. Старух Т. М. Музичне мистецтво Львова. Становлення фортепіанного виконавства і педагогіки у другій половині 19 – першій третині 20 століття. / Т. М. Старух. – Львів : ВМІ ім. М. В. Лисенка, 1997. – 168 с.
7. Шеффер Т. Лев Ревуцький / Т. Шеффер. – К. : Музична Україна, 1979. – 52 с. – (серія : Творчі портрети українських композиторів).
8. Paderewski I. J. Piewca polskiego narodu // Kompozytorzy polscy o Chopinie. - Kraków, 1959. – 196 s.
9. «Музыка». - 1938. - № 1-2 . Ottawa-Rogalska Z. Lwy spod ratusza słuchają muzyki / Z. Ottawa-Rogalska–Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź, 1987. - 156 s.

УДК 78.071.2: 316.454.52

Л.М. ОПАРИК

### ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКЕ ВИСЛОВЛЮВАННЯ»

*У статті розглянуто комунікативні аспекти музичного виконавства. У ході дослідження систематизовано поняттєво-термінологічний апарат, відповідний до комунікативної функції музично-виконавського мовлення в процесах музичного спілкування; дано визначення поняття «музично-виконавське висловлювання».*

**Ключові слова:** музично-виконавське висловлювання, комунікація, музичне спілкування, комунікативно-інтерпретаційна позиція виконавця, концепція адресата музичного мовлення.

**К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ «МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ  
ВЫСКАЗЫВАНИЕ»**

*В статье рассмотрены коммуникативные аспекты музыкального исполнительства. В ходе исследования систематизирован понятийно-терминологический аппарат, соответствующий коммуникативной функции музыкально-исполнительской речи в процессах музыкального общения; дано определение понятия «музыкально-исполнительское высказывание».*

**Ключевые слова:** музыкально-исполнительское высказывание, коммуникация, музыкальное общение, коммуникативно-интерпретационная позиция исполнителя, концепция адресата музыкальной речи.

**TO THE DEFINITION OF THE NOTION «MUSICAL-PERFORMING EXPRESSION»**

*The article deals with the communicative aspects of the musical performance. In course of the research the notion and terminology apparatus reflecting the communicative function of musical-performing speech in processes of musical communion is systematized; the definition of the notion «musical-performing expression» is formulated.*

**Key words:** musical-performing expression, communication, musical communion, communicatively interpretational position of performer, conception of addressee of musical speech.

У дзеркалі музичного життя кінця ХХ – початку ХХІ століття з особливою наочністю відобразились глобальні за своїми масштабами зміни комунікативних взаємовідношень у соціумі, пов'язані насамперед з «наростанням енергетики спілкування» (В.Задерацький) як у суспільному житті людської спільноти загалом, так і в художньому просторі музичної культури зокрема. Яскравими виразниками еволюції комунікативних процесів у музичному мистецтві сучасності стали виконавці-професіонали, чия діяльність виявляє стрімке розширення кола соціокультурних ролей музиканта, головна з яких, за словами Б.Яворського, полягає в об'єднанні, духовному консолідуванні публіки, відтак – в актуалізації одного з найважливіших способів існування музичного твору як форми спілкування особистостей.

Прогресуючий комунікативний досвід музично-виконавської практики останніх десятиліть теоретично осмислюється в сучасному українському музикознавстві. Так, аналітично-поняттєві ініціативи наукових визначень музично-виконавських явищ у працях О.Катрич, О.Маркової, В.Москаленка сконцентровані навколо виконавського чинника як вирішального у розгортанні комунікативного процесу в музиці. Комунікативні аспекти виконавства розглядаються в роботах І.Польської, О.Зінькевич, Т.Роциної та інших.

Поряд з цим проблема комунікативної функції музичного виконавства залишається маловисвітленою в сенсі розробки системного підходу до її вивчення. Одна з причин цього полягає у предметному розгалуженні музикознавчих досліджень комунікативних факторів виконавського мистецтва, що вивчаються і теорією виконавства, зорієнтованою на комунікативну ланку «виконавець – композитор», і музичною соціологією, в центрі уваги якої перебуває відношення «виконавець – слухач». Теоретичний синтез «композитороцентричного» та «слухацького» дослідницьких векторів у певному руслі системного підходу уможливує опора на мовленнєвий принцип. Позначаючи онтологію словесного мовлення, лінгвістика об'єднує явища спілкування, тексту та висловлювання. Музична наука, зі свого боку, у працях Б.Асаф'єва, В.Васіної-Гроссман неодноразово обґрунтовувала правомірність осмислення комунікативної природи музики шляхом узагальнення через вербальні мовленнєві жанри, зокрема – жанр висловлювання.

Мета статті – сформулювати визначення поняття музично-виконавського

висловлювання, що у свою чергу сприятиме вирішенню завдання систематизації поняттєво-термінологічного апарату, відповідного до комунікативної функції музично-виконавського мовлення в процесах музичного спілкування.

Вихідним пунктом дослідження обирається «комунікативна форма, тобто твір, що безпосередньо звучить» [7, с. 34]. Саме в процесі виконавського втілення музичного твору водночас актуалізуються основні вектори музичної комунікації – «виконавець ↔ композитор», «виконавець ↔ слухач», «композитор ↔ слухач», що відповідно знаходить своє віддзеркалення в структурі виконуваного твору. Тріада «композитор – виконавець – слухач» відображає ключові фігури розвиненої системи музичної комунікації, що утворює сферу музичного спілкування та забезпечує умови для здійснення художньої взаємодії між суб'єктами, які створюють, відтворюють, розповсюджують, споживають та зберігають музичні цінності. Предметом спілкування виступає музичний твір, матеріал якого є носієм ідейно-художньої інформації, втіленої в музичних образах.

Ряд визначень музичного твору, зокрема, як «особливого виду музичного висловлювання» (В.Медушевський), «цілісного знакового предмета» (С.Раппопорт), «самостійної знакової одиниці» (А.Сохор) дозволяє стверджувати, що семіотичний статус музичного твору в системі художньої комунікації корелює із загальносеміотичною природою висловлювання, котре визначається в лінгвістиці як «реальна одиниця мовленнєвого спілкування» (М.Бахтін). Виходячи з цього, *знаковими одиницями музичного спілкування можна вважати музичні чи, точніше, музично-виконавські* (адже внутрішньослуховий процес композиторської творчості передбачає також уявне озвучення-програвання) *висловлювання, які ідентифікуються з текстами творів у письмовій чи усній формах.*

Письмовий чи озвучений текст набуває смислу лише за умови сприйняття його реципієнтом, тобто в процесі комунікації. Комунікація (від лат. *communis* – пов'язую, спілкуюсь) визначається як смисловий аспект соціальної взаємодії [6]. Смисловий аспект у музиці вкорінюється в її інтонаційній природі, яка, за словами Б.Асаф'єва, втілює «осмислення», «одухотворення» звучань та «складає найважливішу ознаку музики як живого виразного мовлення» [1, с. 55]. Отже, інтонування є універсальною характеристикою музично-мовленнєвої діяльності, оскільки «виражає сутність усякого музично-творчого процесу, незалежно від того, чи маємо ми справу з композиторським, виконавським (ширше – інтерпретаторським) або слухачьким його різновидами» [7, с. 15].

Таким чином, *музична комунікація – це процес інтонаційної взаємодії між композиторами, виконавцями та слухачами, яка в структурі виконуваного твору набуває синхронізованого характеру.*

З огляду на існуючі тлумачення феноменів комунікації та спілкування слід відзначити правомірність постановки питання щодо термінологічного розведення цих понять. Так, комунікація, пов'язана передусім з фактом передачі інформації, розрізняється лише як одна із сторін спілкування поряд з інтерактивною та перцептивною його сторонами. Отже, спілкування, породжуване потребами спільної діяльності, включає в себе не тільки обмін інформацією, але й «вироблення єдиної стратегії взаємодії, *сприйняття та розуміння* іншої людини» [6, с. 213].

Проекція цих положень на музичні явища виявляє, що інтерактивна сторона музичного спілкування унаочнюється саме в діяльності музиканта-виконавця, від художньої ініціативи якого великою мірою залежить консолідування слухачької аудиторії як єдиного соціального організму, пройнятого спільним переживанням музичної події. Дослідження цих явищ потребує редукування поняття «*процес музичного спілкування*» до поняття «*акт музичного спілкування*». Індивідуальні ознаки того чи іншого музично-мовленнєвого акту віддзеркалює *ситуація музичного спілкування.*

У перспективі практичного аналізу особливого значення набуває концертна ситуація музичного спілкування, в умовах якої унаочнюється взаємовплив трьох начал музичної композиції, відображених Є.Назайкінським у тріаді «контекст – текст – підтекст». Так, ситуативний контекст виконання музичного твору (обстановка в залі) виступає каталізатором прояву емоційно-смислової взаємодії індивідуальних підтекстів вираження та сприйняття.

Ситуація живого контакту з музичним твором передбачає певні смислові суперечності, розв'язання яких сягає у сферу інтерпретуючої діяльності музичного мислення. Вхідження, зокрема слухача, в інтерпретаційне коло музичного спілкування означає, як підкреслює Л.Кадцин, усвідомлення адресатів спілкування – композиторів, виконавців, слухачів. Зі свого боку, музикант-професіонал творить і виконує музику з метою бути почутим публікою, спрямовуючи своє музично-виконавське висловлювання до тих чи інших адресатів художнього кореспондування. У металінгвістичному розумінні, згідно з М.Бахтіним, головною ознакою висловлювання поряд із цілісністю є його *адресованість*, скерованість до когось [2, с. 290].

На рівні композиторського музичного висловлювання цей принцип реалізується у постульованій Б.Асаф'євим «спрямованості форми на сприйняття», що передбачає здатність музичної форми емоційно впливати на слухача, забезпечувати його активність, підтримувати його інтерес і таким чином сприяти осяганню художньої ідеї твору. Втілюючи авторську програму залучення слухача до художнього спілкування, музикант-виконавець у своїй інтерпретації свідомо чи інтуїтивно актуалізує власну комунікативну програму, довершеність якої визначає зустрічне слухачьке висловлювання-розуміння.

У виконавській свідомості моменти проникливого взаєморозуміння з публікою переживаються як справжня творча подія. «Ви сидите на естраді, – говорить Г.Гінзбург у бесіді з психологом О.Віциньським, – і у вас таке відчуття, що слухач надзвичайно чуйно і точно все сприймає. Ніби ви слухачу щось розповідаєте, а він киває головою: «Так, так, я зрозумів». І якщо є таке спілкування із слухачем, то в цьому для вас велика творча радість» [3, с.231].

Порушуючи проблему розуміння, сучасна музична наука бачить у ньому процес пошуку цілісного смислу, котрий у сприйнятті образів музичних творів часто персоніфікується. Концептуальне усвідомлення адресатів спілкування (композитора, виконавця, слухача) як один із «пускових механізмів» персоніфікації в процесах втілення та розуміння музики свідчить про появу іншого суб'єкта, тобто про пробудження діалогічної активності співрозмовників, обрання ними своєї комунікативної позиції. Завдяки взаємоадресованості «висловлювання-вираження» та «висловлювання-розуміння» в ситуативному контексті акту інтерпретування твору виникає спільний жанрово-стильовий простір, наповнений інтонаційно-ціннісною «атмосферою духовності» (О.Шпенглер).

Подальший розгляд системоутворюючого потенціалу музично-виконавського висловлювання скеровує до конкретизації поняття спілкування в музиці. Отже, *музичне спілкування – це процес, що фокусує концептуальний аспект інтерактивної інтонаційної взаємодії між композиторами, виконавцями та слухачами на основі озвученого твору-висловлювання, в жанрово-стильовій інтонаційній атмосфері якого віддзеркалюється ситуативний контекст конкретного акту інтерпретування.*

Концептуальний аспект музичного спілкування як смисловий результат комунікативної взаємодії композиторів, виконавців і слухачів багато в чому визначається динамікою сходження музичного сприйняття на більш високі, художні рівні цілісного осягання музичного твору. Цей процес безпосередньо пов'язаний з формуванням комунікативної цілісності музично-виконавського висловлювання, що втілює передусім бажання виконавця виразити свою позицію по відношенню до світу в найбільш досконалії, а значить – ясній і зрозумілій іншим людям художній формі.

Власне ціннісно-орієнтовальна вибірковість комунікативної ініціативи музиканта-виконавця дозволяє, на наш погляд, проектувати феномен висловлювання на феномен музично-виконавського стилю. «Стиль – це людина» (Ж.Бюффон), у виконавській особистості якої можна виділити її змістовно-світоглядне ядро – комунікативну позицію по відношенню до інших людей, дійсності, культури, нації тощо та стиль музичного мислення, що оформлює, передає цей зміст за допомогою виконавських експресивно-мовленнєвих засобів і характеризується різним співвідношенням інтуїтивного та раціонального, емоційного та інтелектуального начал.

Експресивно-мовленнєві засоби виконавця, серед яких можна виділити константні (звукові) та модальні (смислові), реалізуються на різних рівнях музичної композиції. На інтонаційно-звуковому рівні цілісність виконавського мовлення репрезентує *голос*

*інтонаційного героя виконавського стилю*, що розпізнається через генеральну інтонацію (термін В.Медушевського) – єдину виразно-смыслову музичну інтонацію, яка від самого початку встановлюється виконавцем та звучить протягом усього твору. Єдиний інтонаційно-тембровий образ музично-виконавського мовлення виявляє себе через фонічне начало, котре характеризує і такий константно-звуковий атрибут виконавської органіки, як *тон музично-виконавського висловлювання*.

Музикознавчі тлумачення поняття тону орієнтовані на розуміння його як універсального багатоаспектного явища. Роль емоційного тону музично-виконавського висловлювання увиразнюється, зокрема, в процесі трансформації об'єктивно-акустичного начала в начало суб'єктивно-смыслове, що передає особистісне ставлення артиста-інтерпретатора до предмета спілкування – музичного твору, а також його оцінку ситуативного контексту виконання в цілому. Емоційно-суб'єктивні фактори виконавського самовираження породжують відповідну експресію музично-виконавського висловлювання, котра характеризується поняттям модальності.

Модальні компоненти музично-виконавського мовлення утворюють *ауру музично-виконавського висловлювання*, ситуативною характеристикою якої виступає *тональність музичного спілкування* – виконавська емоційно-аксіологічна організація інтонаційно-мовленнєвого матеріалу в процесі втілення музичного твору. Осягання складної тональності мистецької свідомості пов'язане з прониканням у мотиваційну сферу художньої творчості з її безліччю свідомих і підсвідомих імпульсів музичного та позамузичного походження, що сублімуються у *підтексті музично-виконавського висловлювання* – внутрішній програмі музичного мовлення (інтенції) виконавця, яка обумовлює наскрізну смыслову єдність виконуваного твору.

Однією з важливих умов розпізнавання смыслові домінанти виконавського підтексту є співвіднесення його з контекстом певної ситуації музичного спілкування, в якій суб'єктивна семантична аура музично-виконавського висловлювання наповнюється «діалогічними обертонами» (М.Бахтін), провокуючи такі психодинамічні події в сприйнятті публіки, котрі можуть набувати універсального, трансіндивідуального значення. Прагнення митця гармонізувати зв'язок егоцентричного світу індивідуальної творчості із зовнішнім світом культурних запитів соціуму втілюється в індивідуальній *концепції адресата музичного мовлення*.

Автокоментарі багатьох композиторів свідчать про те, що творчий процес митця, як правило, включає в себе реалізацію авторської концепції образу адресата-слухача. Аналізуючи логіку композиційних прийомів (інакше кажучи, семіотичну стратегію) бетховенського тексту П'ятої симфонії, В.Фуртвенглер, по суті, моделює авторський образ слухача-адресата: «Бетховен до слухача ставиться принципово серйозно; ...його потреба в обов'язковій логіці дії... доводить, як цінує композитор тісний контакт із слухачем, як важливо для нього бути дійсно зрозумілим. Слухач – це гідний партнер для Бетховена, котрий бачить у ньому ближнього, якого треба полюбити як самого себе, у справжньому християнському смислі» [8, с. 430-431].

Отже, виконавське осягання композиторської концепції адресата є нічим іншим, як розшифровка закодованої автором програми сприйняття музичного твору, що включає в себе усвідомлення особливостей комунікативної позиції та індивідуального стилю музичного спілкування композитора. Сформована на цій основі концепція адресата музично-виконавського висловлювання може віддзеркалювати як ідеально програмований образ слухача, публіки в цілому, над-адресата (Бог, абсолютна істина, людство, нація тощо), так і конкретну слухачьку аудиторію певної події музичного спілкування.

Диференційоване осмислення виконавських концепцій адресата музичного мовлення та ознак їх індивідуального втілення передбачає розгляд різноманітних систем діалогічних координат музичного спілкування, що може відбуватися як «по-горизонталі», зокрема, на рівні сучасників – представників різних національних, континентальних культур безпосередньо (контактно) у певній концертній ситуації чи опосередковано (дистантно) технічними засобами у глобальному аудіпросторі, так і «по-вертикалі» – спілкування композиторів, виконавців і слухачів через історичні епохи, фідеїстичне спілкування у виконавських «сповідах» та «молитвах» тощо.

Залучення слухачів-сучасників до світу музичних цінностей здійснюється виконавцем у

творчому тандемі з композитором, що передбачає паритетний діалог двох особистостей – творця композиції та творця виконавського трактування. Виразний співавторський тон музично-виконавського висловлювання, заданий масштабами творчої особистості митця, свідчить про цілісність *комунікативно-інтерпретаційної позиції виконавця*, стильовий статус якої обумовлюють пропорції поєднання композиторського, слухачького та я-виконавського комунікативних факторів.

Адресованість музиканта до власного виконавського «я» породжує процеси автокомунікації в музично-мовленнєвому самовираженні інтерпретатора. Внутрішній діалог виконавця може актуалізуватися як інтровертна естетична домінанта індивідуального стилю музично-виконавського висловлювання (Ф.Шопен, С.Рахманінов, Г.Гульд), а може реалізуватися в творчості через підтекстову лінію виконавського художнього методу, що діє не тільки на етапах підготовки твору до виступу, але й у процесах його сценічного втілення. Цікавим свідченням дієвості своєрідного діалогу «Его» і «Alter Ego» артиста в момент сценічного виступу є самоспостереження Ф.Шаляпіна: «Я ніколи не буваю на сцені один. На сцені два Шаляпіни. Один грає, інший контролює. «Забагато сліз, брате, – говорить коректор актору. – Пам'ятай, що плачеш не ти, а плаче персонаж. Збав сльозу». Або ж: «Мало, сухувато. Додай» [5, с. 107].

Таким чином, автокомунікація в ситуації живого контакту з публікою ініціює відповідні до психологічної атмосфери залу коригування попереднього виконавського задуму. Разом з тим виконавець вже в період підготовки до виступу прагне заздалегідь передбачити реакцію на твір потенційної слухачької аудиторії, відтак реальне або прогнозоване слухачьке розуміння ситуативно або випереджено, свідомо чи підсвідомо включається в структуру музично-виконавського висловлювання, обумовлюючи комунікативно-інтерпретаційну позицію артиста.

Тут виникає паралель з теорією аргументації в античних вченнях про ораторське мистецтво, котре загалом суттєво позначилося на еволюції музичних жанрів, більшість з яких історично формувалася в семантичному колі фідейстичного спілкування. Зокрема, церковний музикант в доромантичну епоху «повинен був ясно розмовляти з усіма конгрегаціями та бути зрозумілим для всіх. Якщо в католицькій церкві музикант ще міг зберігати певну міру відстороненості, то в протестантській церкві він мав так нести слово Боже, щоб воно якнайглибше усвідомлювалося парафіянами» [9, р. 37-38].

Спрямування асоціативного слухового досвіду у сферу пошуків Над-адресата (термін М.Бахтіна) музично-виконавського висловлювання пов'язане з розпізнаванням генетичних жанрово-мовленнєвих кодів проповіді та молитви, сповіді. При цьому відчутна слухачами присутність молитовної «сакральної вертикалі» в музично-виконавських висловлюваннях артиста є результатом цілком свідомої установки виконавця на входження в певні душевно-емоційні стани: «Щоб я не співала – це як молитва, це повинна бути дуже сильна самовіддача. Виконавець має перебувати в певному стані медитації, «розумного трансу». Якщо ти не зібрана і нема того *стовпа* – нічого не буде», – говорить О.Басистюк у фільмі О.Бійми з телециклу «Немеркнучі зірки».

Прикладом яскраво вираженої проповідницької домінанти в індивідуальному стилі музично-виконавського висловлювання є творчість М.Юдіної, чії по-ораторськи піднесені, експресивно артикульовані звертання до слухачів пронизані фактично місіонерськими ідеями духовного просвітництва, що підтверджують, зокрема, і опубліковані роздуми піаністки про музику та ідейно-виховне призначення музиканта-виконавця.

Розпізнавання образу адресата музично-виконавського висловлювання в ситуативному контексті музичного спілкування уможливорюється через відчуття *комунікативно-виконавської дистанції* – явища, що передає характер та міру особистої психологічної відстороненості або наближення музиканта-виконавця до аудиторії. Комунікативна дистанція у виконавстві обумовлюється передусім особливостями бажаної та прогнозованої артистом аудиторії, її характером, кількісним складом, культурним та віковим цензом. Комунікативно-психологічна дистанція, яку свідомо чи підсвідомо встановлює артист між собою та слухачами, породжує відповідну інтонацію музичного спілкування – довірчу, інтимну, владну, елітарну, пафосну,

іронічну тощо, яка стає важливим визначником індивідуального стилю музично-виконавського висловлювання.

За експресивно-вольовим ораторським пафосом виконавця, трибунством, віртуозністю, концертним стилем виконання *al fresco* угадуються великі маси людей, які можуть представляти і народ, і націю, і навіть цілий світ. Зовсім інакшим виявляється стиль музично-виконавського висловлювання, зверненого до камерного, вузького кола слухачів. «Він грає перед тисячами, я – рідко перед одним», – говорив, порівнюючи себе з Ф.Лістом, Ф.Шопен, піаністичне мистецтво котрого ілюструє органічний зв'язок між особливостями музичного мовлення виконавця (віддання переваги манері гри *mezza voce*, *sotto voce* тощо) та концептуальною адресованістю його комунікативно-інтерпретаційної позиції (превалювання діалогу за інструментом із самим собою).

У контексті тектонічних соціокультурних зрушень минулого століття особливо помітною стає потреба митця у витворенні так званого «срязкового» слухача як «ідеального відповідника «срязкового» автора» (У.Еко). Ця загальноестетична тенденція виразно позначилася на виконавському мистецтві Г.Гульда, котрий, відмовившись від публічних виступів, «заявив, що у вік техніки... тільки грамзапис дає артисту можливість створити ідеальне виконання, а публіці – умови для ідеального сприйняття музики» [4, с. 111]. Проте відмова від безпосереднього контакту з публікою не заперечує продовження напруженого концептуального діалогу з нею. Про це свідчить гострота дискусій навколо інтерпретацій Гульда, у світлі яких постає ідеально програмований слухач – готовий до полеміки співрозмовник, відкритий для творчого діалогу, в якому народжується істина.

Заглиблення у проблему концепції адресата музично-виконавського мовлення наближує до розуміння цього явища як дієвого комунікативного чинника виконавської побудови стратегії музичного спілкування, спрямованої на взаєморозуміння та ідейне об'єднання особистостей.

Підсумовуючи попередньо розглянуте, пропонуємо таке визначення поняття музично-виконавського висловлювання: **музично-виконавське висловлювання** – це інтонаційно-цілісна одиниця музичного спілкування, жанрово-стильовий ситуативний статус якої визначає характер концептуальної адресованості комунікативно-інтерпретаційної позиції виконавця, втіленої в експресивно-мовленнєвих параметрах озвученого музичного твору.

Сподіваємось, що запропонована модель музично-виконавського висловлювання знайде застосування в подальших наукових розробках на шляху до розбудови теоретико-методологічного фундаменту вивчення процесів музичної комунікації, а також розширить поняттєво-термінологічний апарат дослідження комунікативної функції музично-виконавського мистецтва.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. (Игорь Глебов). Путеводитель по концертам: Словарь наиболее необходимых музыкальных терминов и понятий /Борис Владимирович Асафьев. – [2-е изд.]. – М.: Советский композитор, 1978. – 200 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества /Михаил Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
3. Гинзбург Г.Р. Статьи. Воспоминания. Материалы /Григорий Романович Гинзбург [Сост. М.Яковлев]. – М.: Сов. композитор, 1984. – 288 с.
4. Григорьев Л. Современные пианисты /Лев Григорьев, Яков Платек. – [2-е изд.]. – М.: Сов. композитор, 1990. – 416 с.
5. Коган Г. Вопросы пианизма: Избранные статьи /Григорий Коган. – М.: Советский композитор, 1968. – 463 с.
6. Краткий психологический словарь /[Сост.: Л.А.Карпенко]; под общ. ред. А.В.Петровского, М.Г.Ярошевского. – М.: Политиздат, 1985. – 431 с.
7. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации /Виктор Григорьевич Москаленко. – К., 1994. – 157 с.
8. Фуртвенглер В. Бетховен и мы: Замечания к первой части 5-й симфонии /Вильгельм Фуртвенглер // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика [Ред.-сост. Лео Гинзбург]. – М.: Музыка, 1975. – С. 416-431.
9. Einstein A. Music in the Romantic Era / Alfred Einstein. – New York: W. W. Norton & company, inc., 1947. – 369 p.