первоначальная характеристика героев, выявление конфликтной ситуации и ее развитие, трагическая кульминация конфликта, авторское нравственно-философское заключение в эпилоге – ограничены сжатыми временными рамками. Это является причиной уплотнения музыкального времени в опере Вдовина.

Для воплощения многогранной идеи, композитор использует традиционные средства музыкальной выразительности, а также придерживается жанровых требований. Большое значение придается выразительности сказанного текста. Декламационно-речевое интонирование является основой речитативных номеров, а для сольных вокальных партий характерна песенно-ариозная мелодика. Требования камерности относятся и к оркестровому составу. Небольшой оркестровый ансамбль из восьми исполнителей – струнный квартет, фортепиано, флейта, фагот, барабаны – характеризуется повышенной индивидуализированностью партий музыкальных инструментов, активным использованием выразительности отдельно взятого тембра и тембровых сочетаний, специфическими способами звукоизвлечения и штрихов. Оркестровая ткань в «Пасынке судьбы» подвижна, изменчива, чутко отзывается на словесный текст и «дорисовывает» образы героев.

Психологическая правдивость в выражении эмоциональных переживаний, глубокая сосредоточенность на раскрытии внутреннего мира героев ставит одноактную оперу Г.Г. Вдовина в ряд ярких самобытных явлений профессиональной музыки Мордовии.

1. Апушкин Я. В. «Пасынок судьбы» // Ялтинская осень / Я. В. Апушкин. – М., 1980. – С. 93–118.
2. Косачева Р.О. О роли песенного начала в драматургии современной советской оперы / Р.О. Косачева // Советский музыкальный театр. Проблемы жанров. – М., 1982. – С. 96–132.
3. Озеров Л. Союз поэзии и драмы / Л. Озеров // Апушкин Я. В. Ялтинская осень. – М., 1980. – С. 206–220.
4. Ферман В.Ф. Основы оперной драматургии / В.Ф. Ферман // Оперный театр. – М., 1961. – С. 21–96.

Исаева С.А.

Взаимодействие исполнителя и слушателя в процессе музыкальной коммуникации

*Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва, институт национальной культуры, кафедра народной музыки
(Россия, Саранск)*

doi:10.18411/lj-11-2018-117

idsp: ljjournal-11-2018-117

Аннотация

Статья посвящена актуальной проблеме взаимодействия исполнителя и слушателя в процессе музыкальной коммуникации, характеризующейся как «сотворчество», «творческое партнерство исполнения и восприятия». Отмечается способность музыканта корректировать свое исполнение с учетом различных социально-психологических факторов. Выделяются две главные модели исполнительского контакта со слушателем: «митинг», которая воздействует на верхние слои эмоциональной реакции слушателей; «медитация», позволяющая добиваться наивысшего уровня концентрации сил для передачи слушающей аудитории глубочайших художественных смыслов сочинения.

Ключевые слова: музыкальная коммуникация, исполнитель, слушатель, сотворчество, модель исполнительского контакта, психологический резонанс зала

Abstract

The article is devoted to the actual problem of interaction between the performer and the listener in the process of musical communication, characterized as “co-creation”, “creative partnership of performance and perception”. The ability of a musician to adjust his performance with regard to various socio-psychological factors is noted. There are two main models of performing contact with the listener: “rally”, which affects the upper layers of the emotional reaction of the listeners; “Meditation”, which allows to achieve the highest level of concentration

of forces for the transmission of the deepest artistic meanings of the work to the listening audience.

Keywords: musical communication, performer, listener, co-creation, model of performing contact, psychological resonance of the hall

Проблема взаимодействия исполнителя и слушателя в процессе музыкальной коммуникации, несмотря на достаточно обширное число исследований, не теряет актуальности и в настоящее время. Следует отметить, что на слушателе завершается путь музыкального произведения, порожденного талантом композитора. Однако публика отнюдь не является пассивной участницей этого процесса, простым потребителем музыкальных ценностей. По словам С.М. Майкапара, «влияние слушателей отражается на самом исполнении артиста, и иногда настолько сильно, что сам собой напрашивается афоризм, что исполнительское творчество в присутствии слушателей нередко является результатом совместного творчества исполнителя и его слушателей» [4, с. 37].

Задача установления контакта с аудиторией, взаимного творчества обязывает исполнителя быть на эстраде не только глубоким истолкователем сочинения, но и «режиссером» концертного действия. Ю.В. Капустин подчеркивает: «Любое публичное исполнение произведения, так или иначе, зависит от реакции публики. Для опытного концертанта публика не есть некая однородная аморфная масса. Зрелый артист интуитивно ощущает, какой контингент слушателей преобладает в данной аудитории, какой характер примет взаимодействие со слушателями данного концерта» [3, с. 39].

На современном этапе в условиях развитой системы гастролей, фестивалей и конкурсов музыкант-исполнитель на каждом выступлении имеет дело с качественно иным составом публики и эмоциональной атмосферой в зале. Здесь большую роль играет способность музыканта корректировать свое исполнение с учетом различных социально-психологических факторов. Это то, что Г.М. Коган называл «психологической акустикой зала», а теоретики исполнительства именуют «биотоками», «флюидами», соединяющими исполнителя и публику.

Таким образом, «психологический резонанс» зала оказывает обратное влияние на психическое состояние музыканта. Когда исполнитель ощущает контакт с аудиторией, когда слушатели становятся его партнером и сотворцом, артист испытывает состояние творческого вдохновения, подъема» [1, с. 261]. И самый высокий долг артиста состоит в том, чтобы передать слушателю наивысшее психическое состояние человека – вдохновение, которое испытывали композитор, создавая музыкальный шедевр, и интерпретатор, воплощающий замысел автора в художественную реальность. Лишь в этом случае происходит слияние воедино трех компонентов музыкального искусства, образующих три потока активности: композитора, исполнителя, слушателя. Тогда рождается подлинное слушательское сотворчество, погружение воспринимающего в глубины таинственного Мира музыки.

Для воплощения этой миссии в реальность исполнитель должен обладать особыми средствами воздействия на аудиторию, выходящими за рамки процесса интерпретации. Искусство великих артистов доказывало справедливость подобного мнения. Большой магической силой влияния обладало исполнение на эстраде Ф. Листа, А.Г. Рубинштейна, С.С. Рахманинова, Ф.И. Шаляпина, Э. Карузо, П. Доминго и др.

В публичном выступлении музыканта-исполнителя во многом прослеживается форма некоего ритуала, где присутствует ряд обязательных компонентов, связывающих незримыми нитями всех его участников в единое взаимодействующее целое:

1. Приподнятая, праздничная атмосфера ожидания встречи с необычным, небудничным, почти таинственным чудом рождения Музыки, которое пробуждает повышенную энергию слушателя. Импульсы его души требуют соучастия, приятия, симпатии к исполнителю.

2. Накопленная энергетика исполнителя, его духовный потенциал и волнение, направленные на овладение вниманием слушателя, воздействие на него с целью сотворчества.

3. Возникновение особого «контактного поля», как бы обладающего магнетическими свойствами, которые способствуют интеграции интересов, стремлений,

желаний, слиянию отдельных энергетических полей исполнителя и слушателя в совокупное целое.

4. Включение особых (так называемых пограничных) состояний сознания слушателя. Они увеличивают глубину восприятия и его направленность, когда слабые звуки воспринимаются громче, чем сильные; содействуют концентрации внимания, связанного с эстетическим наслаждением; включают механизмы иллюзий, благодаря чему артисты кажутся на эстраде крупнее, чем в жизни, а их лица значительнее и красивее.

Можно предположить, что суть художественной информации, идущей по коммуникативным каналам от исполнителя к слушателю, не остается неизменной, а трансформируется в зависимости от смены формы и интенсивности общения с ними. Следует отметить, что в общем виде коммуникация представляет собой общение, передачу информации от человека к человеку главным образом при помощи языка (реже при помощи других знаковых систем). В случае с музыкой информацией является некий музыкальный (звуковой) образ, порожденный автором (композитором, исполнителем), передаваемый с помощью звуковых колебаний либо нотной записи реципиенту (слушателю).

В современной исполнительской практике широко применяются две модели исполнительского контакта со слушателем. Первая условно обозначается как «игра на публику» и состоит в использовании непосредственных приемов взаимодействия с залом, вызванных стремлением доминировать над ним, вести его за собой. Здесь крайне опасно потакать вкусам публики, эксплуатировать комплексы выразительных средств, воздействующих в основном на верхние слои ее эмоциональной реакции, отказываясь от глубокого и содержательного «разговора» со слушателем.

Вторая модель использует «закрытый» канал связи со слушателем, предлагая ему иной способ «общения с музыкой», сходный с медитацией, священнодействием. Артист попадает здесь в так называемую обстановку «публичного одиночества», позволяющую добиваться наивысшего уровня концентрации сил для передачи слушающей аудитории глубочайших художественных смыслов сочинения.

К.С. Станиславский в свое время выдвинул теорию «стеклянной стены», как бы отделяющей сцену от зала [5]. Общение, согласно этой модели, идет лишь на сцене между действующими лицами пьесы, актерами, но не с публикой. Отметим, что большинство крупных музыкантов-исполнителей разделяют именно такой подход. В данном случае эмоционально-психические связи с аудиторией осуществляются непрямым путем, что требует существенных коррективов энергетики, поведения артиста на сцене и самой формы подачи произведения по сравнению с прямым, открытым типом контакта. Это несколько осложняет творческую задачу исполнителя, заставляя его искать более действенные и тонкие выразительные средства в самой интерпретации музыкального произведения.

Первую из приведенных моделей общения с публикой, согласно концепции В.Ю. Григорьева [2], можно охарактеризовать как «митинг», вторую – как «медитация». Впрочем, нельзя однозначно утверждать, что какая-либо из указанных моделей результативнее другой. Это зависит как от творческого стиля самого исполнителя и общей направленности его таланта, так и от непосредственной художественной задачи, которую он намерен решать в настоящий момент, от исполняемого репертуара, состава публики и других факторов.

Следует отметить, что в чистом виде та или другая модель используется не так часто. В большинстве случаев исполнители сочетают обе модели, нередко варьируя их. Так, «бисы» практически всегда выстраиваются с опорой на первую, открытую модель; зачастую она применяется для начала программы, когда исполнитель еще не вполне может достичь необходимой творческой концентрации. К тому же и публика нуждается в некотором времени для своей «раскачки», введения в творческий процесс совместно осуществляемой интерпретации музыки, адаптации к исполнению артиста. Известно, что первое произведение программы почти всегда выбирается с учетом названных факторов, чтобы не быть принесенным в жертву концерту.

Несмотря на вполне очевидную необходимость подобного взаимодействия с аудиторией, далеко не каждый исполнитель ждет такого контакта с залом, встречного отклика слушателей, их «подключения» к энергетическому полю артиста для внутреннего

резонирования с его исполнением. Однако именно это является вернейшим показателем полноценной организации процесса выступления, прогнозирующим его успех.

Опираясь на вторую модель общения исполнителя и слушателя, где прямые каналы связи во многом блокированы, попытаемся гипотетически предложить структуру воздействия зала, которая, с нашей точки зрения, могла бы прояснить некоторые скрытые от непосредственного наблюдения, но вполне реальные механизмы этого процесса. В эстрадной ситуации, когда у артиста велик накал художественной мысли и энергии, прямым путем слушатель все же не может получить и, соответственно, пережить то же состояние, те же ощущения, что и исполнитель. Энергия выступающего на эстраде как бы растекается по залу, доходя до каждого слушателя в ослабленном, малоэффективном виде.

Иной результат, очевидно, получается в ситуации преобразования психического поля исполнителя в некую другую форму, способную направленно воздействовать на каждого слушателя, доносить до него истинный уровень творческого напряжения артиста. При подобной трансформации психического поля художественная информация сохраняет свою идентичность, при этом степень воздействия исполнителя на зал, управление восприятием слушателей многократно возрастают.

Таким образом, проявляется тенденция большинства крупных артистов внутренне как бы абстрагироваться от прямого, непосредственного общения с залом, что порой создает помехи возбуждению различных структур скрытого психического поля, которое обеспечивает наиболее эффективное взаимодействие с публикой. Разумеется, реальная картина, скорее всего, значительно отличается от ее схематического описания. Она оказывается гораздо более сложной и заранее непредсказуемой. Обозначенная проблема еще ждет своего научного исследования, которое можно было бы осуществить в условиях интеграции данных различных областей знаний.

1. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности / Л.Л. Бочкарев. – М. : Издательский дом «Классика – XXI», 2006. – 352 с.
2. Григорьев В.Ю. Специфика исполнительского творчества и работа над музыкальным произведением / В.Ю. Григорьев // Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики. – Новосибирск, 1987. – С. 25–37.
3. Капустин Ю.В. Музыкант-исполнитель и публика : социологические проблемы современной концертной жизни / Ю.В. Капустин. – Л. : Музыка, 1985. – 160 с.
4. Майкапар С.М. Музыкальное исполнительство и педагогика / С.М. Майкапар. – Челябинск : МПИ, 2006. – 224 с.
5. Станиславский К.С. Собр. соч. В 9 т. Т. 2. Работа актера над собой. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник учителя / К.С. Станиславский. – М. : Искусство, 1989. – 511 с.

Пылаев М.Е., Пылаева Л.Д.

Проблемы и перспективы изучения музыки XX века в современных условиях

*Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет
(Россия, Пермь)*

doi:10.18411/lj-11-2018-118

idsp: ljjournal-11-2018-118

Аннотация

В статье затрагиваются проблемы, связанные с изучением современной музыки в рамках учебных курсов средних специальных и высших музыкальных заведений. Рассматривается необходимость расширения «аксиологического поля» изучаемого материала, приводится круг рекомендуемых источников по широкому кругу вопросов современной отечественной и зарубежной музыкальной культуры.

Ключевые слова: современная музыка, отечественная и зарубежная музыкальная культура XX, содержание учебных музыкально-исторических курсов.