[Текст] / О. Фекете // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. — Харків, 2009. — Вип. 24. — С. 305—312.

11. Фромм Э. Психоанализ и этика [Текст] / Э. Фромм. — М. : ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1998. — 568 с.

12. Хентова С. Шостакович на Украине [Текст] / С. Хентова. — К. : Муз. Україна, 1986. — 180 с.

УДК 78.01 : 78.071.2

Ярослава Сердюк

ВИРТУАЛЬНОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

Понятие виртуального получило широкое распространение в современном информационном пространстве – как в области инженерной мысли, так и в психологии, философии, культурологии [3; 18; 19; 4; 6; 8; 13; 2; 22; 7]. При всём разнообразии и вариативности толкований в разных сферах человеческого знания, основное содержание его расшифровывается как «мнимое, воображаемое», «подобное реальному», симулирующее свойства реального [12]; «гиперреальное», то, что замещает собой реальность [4, с. 30–31]; а также – в продолжение многовековой философской традиции – «возможное», «потенциальное» в терминологической оппозиции к «действительному», «актуальному» [4; 6; 8; 13].

В последние десятилетия XX ст. и первые десятилетия XXI-го наблюдаем апробацию этого понятия и в музыкознании – как отечественном, так и зарубежном [15, с. 120], в частности – проекции на проблематику музыкального исполнительства и теории музыкальной формы [9, 15, с. 147]. Его разработка находится лишь на начальном этапе; между тем, музыкант в своей повседневной практике постоянно сталкивается с различными проявлениями виртуального, что обусловливает ***актуальность*** избранной темы.

Объектом исследования является пространство художественной коммуникации, образуемое музыкальным текстом как кодом, позволяющим актуализировать совокупность заложенных в нём (тексте)

смыслов сообразно социокультурному и информационному контексту, многообразию исполнительских интерпретаций, непосредственных звуковых воплощений и слушательской рецепции. ***Предмет*** изучения составляет виртуальное как часть повседневной художественно-коммуникативной практики музыканта-исполнителя. ***Цель*** настоящей публикации заключается в анализе имеющихся научных моделей исполнительского процесса и проекции концепта «виртуальное» на проблематику музыкального исполнительства.

В музыковедческой науке последних трёх десятилетий большое внимание уделяется взаимодействию исполнителя с композиторским текстом как неким эстетическим объектом, искусству интерпретации [15; 16; 17; 21]. При рассмотрении указанной проблемы исследователи нередко задействуют понятия, разработанные в смежных областях знания – философии, психологии, семиотике.

Так, О. Лысенко предпринимает попытку «осветить с позиции современного гносеологического анализа, с помощью методик системного, информационного и семиотического подходов процесс восхождения от созданного композитором нотного текста (вторичной знаковой системы) к его звуковому воплощению (первичной знаковой системе)» [16, с. 2]. Исследователь предлагает алгоритм «категориального освоения процесса формирования идеальной интонационной модели произведения в сознании исполнителя» [16, с. 2]. Автор выделяет несколько уровней организации исполнительской деятельности. «1. Преобразовательный уровень … языковой коммуникации, на котором осуществляется “перевод” нотного текста … в область музыкально-звуковых представлений … (… речь идет об идеальном уровне, мысленном переводе графических символов в звучание – так называемое предслышание) … 2. … уровень автокоммуникации, внутренней речи, осознанного моделирования синтаксических структур различной сложности; концептуального, семантического осознания художественно-звукового текста, его оценка и формирование “интеллектуальных” эмоций … 3. … уровень речевой коммуникации, семантической репрезентации исполнительского текста как реализации в конкретных исполнительских средствах интонационно-коммуникативных моделей, сформированных на предыдущих уровнях» [16, с. 6]. Согласно О. Лысенко, процесс интерпретации

«развивается на уровне сознания … и протекает в различных формах мышления. Он является интеллектуально-эмоциональной реакцией … на определённую совокупность ощущений, представлений, … понятий» [16, с. 10]. Интерпретационный процесс, по мнению О. Лысенко, является переходом от «материальных форм» к «идеальному отражению» [там же]. Под «материальными формами» подразумевается нотная запись, под «идеальным отражением» – слуховые представления исполнителя.

Иное освещение проблема исполнительской интерпретации получает у В. Москаленко. Учёный рассматривает интерпретацию как процесс, в ходе которого музыкант формирует «в себе» «максимально расширенное и углублённое представление о … (интонационном потенциале) той или иной музыки» [17, с. 1]. Конечным результатом интерпретации, по мнению исследователя, является «профессионально аргументированная собственная интонационная версия музыкального произведения» [17, с. 1]. В аспекте нашего исследования заслуживает внимания то, как В. Москаленко рассматривает интонационную структуру музыкально-творческого акта интерпретации. Акт интерпретации, по мнению ученого, включает три стадии: интонационная модель или «интонация-проект», интонирование, интонация. Интонационная модель «воплощает в себе стремление к оформлению в “интонацию”» [17, с. 7]; под интонированием автор понимает «творческое действие музыкального мышления, то качество становления музыкальной мысли, которое приводит к её кристаллизации в “интонацию”» [там же].

Для нас представляет интерес освещение В. Москаленко проблемы музыкального текста. Учёный считает нотную запись и звукозапись двумя разными видами текста: «текстом-схемой» и «собственно музыкальным текстом» [17, с. 8]. Им противостоит «живой текст» – «музыкальный текст, который звучит только в воображении, или сохраняется в … памяти в форме некоего кода» [там же]. В продолжение идеи «интонационных моделей» автор определяет музыкальное произведение как «интонационную концепцию, … которая выявляется как целое в … сочетании подвижной инвариантной основы и потенциальной безграничности индивидуальных или коллективно-обобществлённых её интерпретаций» [17, с. 9].

По В. Москаленко, «в музыкальном мышлении интерпретатора … “подвижный инвариант” является объективизированной слуховой моделью музыкального произведения. Модель воплощает особенности именно этого произведения, и в этом её инвариантность. В то же время … слуховая модель является разновидностью “живого текста” музыкального произведения» [там же]. Автор также указывает на значение для интерпретации «исполнительской импровизации», отличительной особенностью которой является «интонирование на основе композиторского текста – опережающей модели» [17, с. 12]. Представляется важным, что учёный допускает возможность протекания такой импровизации в воображении исполнителя [там же]. По мнению В. Москаленко, «включению фактора исполнительской импровизации способствует предварительное формирование в воображении симультанного образа музыкального произведения» [17, с. 13].

Из тезиса о симультанном представлении вытекает мысль о «целостности представления, которое формируется в мышлении исполнителя касательно … музыкального произведения. Такая целостность … определяется термином “музыкальное произведение-принцип”. На основании “произведения-принципа” (его “живого текста”) и становится возможной исполнительская импровизация. Результат исполнительской импровизации – исполненное произведение – определяется термином “музыкальное произведение-данность”» [17, с. 13]. Понятие «принцип» оказывается тождественным понятию «интонационная модель». Оппозицию «принцип – данность» автор распространяет и на понятие музыкальной темы. Творческий процесс исполнительской интерпретации рассматривается В. Москаленко как «материализация темы … в звуковое “тело”, в тему-данность, что характеризуется продвижением музыкальной мысли от идеального к материальному, от субъективного к объективному» [17, с. 19].

Ещё одну схему исполнительского процесса даёт О. Фекете. Центральным в её диссертационном исследовании становится понятие «исполнительской концепции» [21], которая выражается в стабильном интонационно-пластическом решении, реализуемом в исполнении [21, с. 5]. Исполнительская концепция – результат «реализации интенции исполнителя» [21, с. 6]. «Интенциональный потенциал, заложенный в композиторском тексте как “первоэнергия” (по Э. Кур-

ту), дает импульс соответственной реализации интенции исполнителя» [там же]. Вслед за В. Москаленко О. Фекете развивает проблему текста и вводит понятие «исполнительский текст». Это и «звукообразное интонационно-пластическое воплощение принципов исполнительского мышления», и «реализация субъективного мира личности интерпретатора». Исполнительский текст – «многоуровневая система и содержит операциональный (последовательность моторно-тактильных действий), психологический (семантическая программа), эстетический (система пропорций), интеллектуальный (тезаурус), … мировоззренческий уровни» [21, с. 7]. Исполнительская концепция существует в двух формах: «стабильной» и «мобильной» [там же]. Стабильная форма – «первый этап коммуникации (композитор-исполнитель)», на котором «композиторский текст является стабильным, а система исполнительских текстов – … мобильным компонентом исполнительской концепции. На этом этапе исполнительская концепция-инвариант … формируется в процессе движения сознания от идеального уровня исполнительского мышления (идея-концепт) до материального уровня (индивидуально-стилевая интонация-вариант)» [21, с. 8]. Мобильная форма как «второй этап коммуникации (исполнитель-слушатель) отображает процесс коммуникации в ситуативных проявлениях концертной деятельности. ... В этом случае исполнительская концепция трансформируется в объект и … становится носителем стабильных исполнительских текстов … Основой мобильной формы является фактор звучания» [там же].

Содержание приведённых фрагментов свидетельствует о разнообразии подходов к проблеме исполнительской интерпретации. Тем не менее, во всех работах интерпретация рассматривается как познающая и творчески преобразующая деятельность сознания, направленная на формирование *воображаемой модели* изучаемого произведения, которой наиболее соответствовало бы его *реальное звучание*. Такое формирование происходит на основе имитации *реальных* психологических состояний, выражаемых той или иной музыкой, физических свойств звука, специфики игры на том или ином инструменте. Привлекая к описанию исполнительского процесса понятия, выработанные в философии, учёные, как правило, опираются на терминологическую оппозицию *«идеальное – материальное»*. Однако

последняя представляется недостаточно гибкой и не отражающей в полной мере специфику музыкального искусства.

Идеальное в большинстве философских учений является категорией «для фиксации специфической субстанции – духа» [11]. В традиции идеализма оно определяется как «самодостаточная реальность, конституируемая вне пространственно-временного континуума» [там же]. В традиции материализма, оказавшей беспрецедентное влияние на отечественную музыкальную науку, идеальное – это «способ бытия объекта в качестве отражения в психическом мире и жизнедеятельности субъекта» [там же]. Идеальное есть «результат процесса идеализации – абстрактный объект, который не может быть дан в опыте (например, “идеальный газ”, “точка”)»[10]. Ещё одно значение: «нечто совершенное, соответствующее идеалу» [там же].

Идеальное оказывается противопоставленным как материальному, так и реальному. Нередко идеальное имеет опосредованную связь с реальностью или не имеет её вовсе, тем самым далеко *не всегда претендуя на замещение собой реального*. Оно также *далеко не во всех случаях может актуализироваться* в предметном мире. Таким образом, идеальное – это весьма широкое понятие, которое без дополнительных уточнений не может быть вполне применимо к таким реалиям мышления исполнителя, как «интонационная модель» (в терминологии О. Лысенко и В. Москаленко) [16; 17], «интонация-проект», «подвижный инвариант», «произведение-принцип» (по В. Москаленко) [17], «концепция-инвариант», «интонация-вариант» и «интонационно-пластическое решение» (по О. Фекете) [21], ибо каждая из указанных реалий формируется на основе действительно переживаемых эмоциональных состояний, продиктованных характером произведения, а также достаточно чётких не только слуховых, но и моторно-тактильных представлений, моделирующих физический процесс игры на инструменте. Более уместным в данном случае представляется использование термина «*виртуальное»*.

Виртуальное, с одной стороны, смыкается со сферой идеального [13], так как зачастую оказывается результатом деятельности сознания или технически сконструированной иллюзией, то есть не имеет вещного существования и таким образом противопоставляется материальному. С другой стороны, в отличие от «чистого» идеального,

виртуальное всегда, так или иначе, моделирует свойства реального, претендует на максимально достоверную имитацию реальности. К тому же оно во многих случаях может превратиться в актуальный объект, что далеко не всегда доступно идеальному. Таким образом, «идеальная интонационная модель» [16, с. 2; 17, с.7], «преобразовательный» и «моделирующий» уровни организации деятельности исполнителя [16, с. 6] принадлежат области *виртуального*, поскольку перевод нотных знаков в область звуковых представлений является процессом, протекающим вначале лишь в сознании музыканта, равно как и моделирование элементов синтаксиса и произведения как целого с максимальным приближением к реальному звучанию. То же можно сказать и о феномене «интонационного потенциала» (по В. Москаленко [17, с. 1]). Термин, обозначающий его, прямо коррелирует с «классическим» определением виртуального как «потенциального», «заложенного», «но ещё не явленного в реальности» [13]. В это же терминологическое поле попадают и «подвижный инвариант», «произведение-принцип» (В. Москаленко), «живой текст» (В. Москаленко, О. Фекете [17; 21]). А также – «исполнительская концепция» в её «стабильной форме» (О. Фекете [21]). К области виртуального относятся и «интенциональный потенциал» [21], заложенный в исходном тексте, равно как и «исполнительская интенция» [21]. Первый – в силу того, что представляет собой латентно существующее в нотном тексте, однако не явленное в объективной реальности отражение реальных психических процессов, протекавших во время создания произведения, вторая – как *деятельность сознания*, направленная на актуализацию заложенного в произведении образно-эмоционального содержания.

В свою очередь, к области *актуального* следует отнести «репрезентативный уровень организации исполнительской деятельности» (О. Лысенко [16, с. 6]), «произведение-данность» (В. Москаленко [17, с. 13]) и «мобильную форму исполнительской концепции» (О. Фекете [20, с. 8]). Во всех обозначенных дефинициях речь идёт о непосредственном воплощении содержания музыкального произведения и его виртуальных моделей в живом звучании.

Как видим, область виртуального проявляет себя главным образом на *первом этапе исполнительской коммуникации* (композитор –

исполнитель) [21], в процессе «расшифровки» заложенного в тексте авторского замысла и формирования *виртуальной инвариантной модели произведения,* которая будет по-разному актуализироваться в различных условиях реальной концертной практики.

В то же время, в момент выступления на публике исполнитель находится в особом психическом состоянии творческого вдохновения, подъёма, получившего в виртуальной психологии название «виртуал» [18;19]. В таком состоянии реальностью для музыканта становятся образы исполняемого произведения. При художественно убедительном воплощении исполнителем композиторского замысла ощущение того, что содержание звучащей музыки на какое-то время заменяет объективную реальность, передаётся и публике. Созданный композитором эмоционально-образный ряд вызывает в сознании каждого слушателя определённый виртуальный образ воспринимаемого сочинения и круг субъективных ассоциаций, на время звучания музыки вытесняющий явления окружающей действительности. То есть виртуальное присутствует и на *втором этапе коммуникации* (исполнитель – слушатель) [21].

Существует ещё одна форма проявления виртуального, вызванная к жизни достижениями технического прогресса и также связанная с процессами художественной коммуникации. Речь идёт о новом типе отношений исполнителя с публикой, возникшем благодаря *звукозаписи*.

Проблема влияния средств массового распространения музыки на исполнительское искусство поднималась еще в 60-е гг. Ю. Капустиным, и её решение сводилось в основном к оценке этого влияния, постановке вопроса о том, не вытеснит ли звукозапись традиционную практику живого концертного исполнения [14]. Нас же эта проблема будет интересовать с позиций разработки в музыкознании концепта виртуального.

В отличие от исполнения в концертном зале, музыкант имеет дело не с живой публикой, каждый раз разной, по-разному реагирующей на его игру и косвенно влияющей на конечный звуковой результат, а обращается к некоему «неопределенному и … разнородному множеству аудиторий современности и будущих эпох» [14, с. 9], то есть к некоей воображаемой, в терминологии Т. Адорно, *«виртуальной публике»* [1, с. 76]. При этом интерпретация музыканта, делающего

запись, во всей своей неповторимости не будет зависеть от состава живой аудитории.

В настоящее время вполне очевидно, что обе формы исполнительской деятельности – выступление в концертном зале и создание студийной записи – существуют параллельно и во многом успешно дополняют и обогащают друг друга. Большинство концертов выдающихся исполнителей, проходящих в существующих в действительности концертных залах в присутствии публики, фиксируются в видеозаписи, транслируются по телевидению или через Интернет, нередко в реальном времени (как, например, прослушивания на проводимых в последние годы конкурсах им. Ф. Шопена и им. П. И. Чайковского). Таким образом, музыкант *одновременно* общается и с публикой, слушающей его в концертном зале, и с публикой *виртуальной*, той, которая увидит и услышит запись концерта. Современный уровень развития информационных технологий позволяет добиться такого качества звука и изображения, которое способствует созданию достаточно полного эффекта достоверности для воспринимающего. Можно говорить о *«виртуальном присутствии»* слушателя на воспроизводимом в записи концерте. Технические средства распространения информации, например, видеозапись и Интернет, служат не только расширению границ коммуникации исполнителя и публики, но и объединению музыкантов из разных стран. Так, в 2008 г. на крупнейшем в мире интернет-портале для обмена видеофайлами «You Tube» был запущен проект «Симфонический оркестр You Tube». Его цель состояла в том, чтобы открыть перед музыкантами мира новые возможности профессионального роста и общения с публикой. В ходе проекта на основании записей, выложенных на том же портале в режиме «*online*» было отобрано 90 музыкантов, из которых и был создан Симфонического оркестр You Tube. В апреле 2009 г. состоялось первое выступление этого необычного оркестра в концертном зале Карнеги-холл (Нью-Йорк) под управлением Майкла Тилсона Томаса[1] [5]. Проект был успешно продолжен в 2010 и 2011 гг. [20].

[1] Директора Симфонического оркестра Сан-Франциско, основателя и художественного руководителя Симфонического оркестра Нового Света и главного приглашённого дирижера Лондонского Симфонического оркестра.

Как видим, *виртуальное общение* музыкантов становится органической частью современной музыкальной культуры.

Из вышеизложенного можно сделать следующие ***выводы.***

- Виртуальному свойственно имманентное присутствие в коммуникативном пространстве музыканта.
- Принадлежа *сфере идеального*, *виртуальное*, тем не менее, обнаруживает свойства, сообщающие ему *качество реальности*, способствующие его превращению в *достоверную иллюзию реального*. Использование этого понятия при описании процесса исполнительской интерпретации в большей степени соответствует специфике этого процесса, нежели понятие *идеального.* В сознании исполнителя формируются *максимально точные* устойчивые *представления* об эмоциональном наполнении изучаемого произведения и о звучании интонируемого материала, то есть *виртуальная модель,* актуализируемая в звуковом воплощении.
- Виртуальным является и *нематериальный образ* произведения в слушательском восприятии – *отражение реального звучания*, как и *комплекс представлений* о произведении, совокупность вызванных музыкой *субъективных ассоциаций*.
- Виртуальное в профессиональной деятельности музыканта присутствует и при работе в студии звукозаписи, когда исполнитель обращается к *виртуальной публике*. Обращение к виртуальной публике происходит и тогда, когда концерт транслируется в прямом эфире или в записи.
- Наконец, *виртуальное общение* музыкантов посредством записей и современных средств обмена информацией является новой формой профессиональной коммуникации.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Адорно Т. Эстетическая теория [Текст] / Теодор Визенгрунд-Адорно ; пер. с нем. А. В. Дранова. — М. : Республика, 2001. — 527 с. — (Философия искусства).*
2. *Алексеева О. П. Виртуальная бытийность сказки в культуре [Электронный ресурс]: дис.... канд. филос. наук : 24.00.01 / О. П. Алексеева. — Ростов-на-Дону, 2006. — 160 с. — Режим доступа : http://www.dissercat.com/content/virtualnaya-bytiinost-skazki-v-kulture.*

3. Бобылев Д. Виртуальные перемещения [Электронный ресурс] / Д. Бобылев // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. — СПб. : Брокгауз-Ефрон, 1890–1907. — Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/.

4. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту [Текст] / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. Н. Суслова. — Екатеринбург : У-Фактория, 2006. — 200 с.

5. В Симфонический Оркестр You Tube войдут музыканты из 30 стран [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.google.ru/press/pressrel/20090303youtube.html. — Загл. с экрана.

6. Горинский А. С. Понятие виртуального бытия: Поливариантность эволюции [Электронный ресурс] : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01:/ А. С. Горинский. — Екатеринбург, 2004. — 176 с. — Режим доступа : http://www.dissercat.com/content/ponyatie-virtualnogo-bytiya-polivarianost-evolyutsii.

7. Данилкина И. И. Визуальное воображение в трансформации культурной среды [Электронный ресурс] / И. И. Данилкина. — Режим доступа : http://analiculturolog.ru/component/k2/item/524-article_6.html.

8. Делез Ж. Актуальное и виртуальное [Электронный ресурс] / Ж. Делез // Альманах «Восток». — Май 2006. — № 3 (39). — Режим доступа : http: www. situation. ru.

9. Дубравская Т. Виртуальный слой композиции. Новое понятие в теории музыкальной формы [Текст] / Т. Дубравская // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве : сб. ст. — Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. — С. 239—255.

10. Идеальное [Электронный ресурс] // Большой Энциклопедический словарь. — 2000. — Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/136070.

11. Идеальное [Электронный ресурс] // Новейший философский словарь. — 2009. — Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_new_philosophy.

12. Иванов А. Е. Виртуальная реальность [Электронный ресурс] / А. Е. Иванов // История философии. — Режим доступа : http://ec-dejavu.ru/v/Virtual_reality.html.

13. Ильин В. Н. Виртуальное. Идеальное. Информация [Электронный ресурс] / В. Н. Ильин. — Режим доступа : http://www.aquarun.ru/community/virtual.html.

14. Капустин Ю. Массовые средства распространения музыки и некоторые проблемы современного исполнительства [Текст] / Ю. Капустин // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. ст. — Л. : Музыка, 1969. — Вып. 9. — С. 3—18.

15. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки [Текст] / Н. П. Корыхалова. — Л. : Музыка, 1979. — 208 с.

16. Лысенко О. В. Художественная интерпретация в системе категорий музыкального исполнительства [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / О. В. Лысенко. — К. : КГК им. П. И. Чайковского, 1990. — 18 с.

17. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації [Текст] : автореф. дис.…д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / В. Г. Москаленко. — К., 1994. — 25 с.

18. Носов Н. Виртуальный интеллект [Электронный ресурс] / Н. Носов. — Режим доступа : http://www.futurerussia.ru/conf/forum_transform_nosov1.html.

19. Носов Н. Манифест виртуалистики [Электронный ресурс] / Н. Носов // Труды лаборатории виртуалистики. — М. : Путь, 2001. — Вып. 15. — 17 с. — Режим доступа : http://www.virtualistika.ru/vip_15.html.

20. Объявлены участники симфонического оркестра You Tube 2011 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.gorod.lv/novosti/121839-ob_yavlenyi_uchastniki_simfonicheskogo_orkestra_youtube_2011_video.

21. Фекете О. Формування виконавської концепції музичного твору [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. Фекете. — Харків, 2009. — 17 с.

22. Яхина А. П. Виртуальные сообщества в современной культуре в контексте утопического дискурса [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / А. П. Яхина. — Ростов-на-Дону, 2011. — Режим доступа : http://rudocs.exdat.com/docs/index-255781.html.