

УДК 780.614.331.071.2

DOI 10.34064/khnum1-6803

Кучеренко Станіслав Ігорович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри камерного ансамблю

e-mail: kucherenko.stanislav@yahoo.com

ORCID iD: 0000-0003-0010-8727

**Синтетична природа професіоналізму виконавця-скрипаля
(на матеріалі «Скрипкової школи» Л. Шпора)**

Порушено питання синтетичної природи професіоналізму виконавця-скрипаля, яка передбачає мобільну творчо-комунікаційну поведінку митця залежно від композиційних умов та рольових функцій. Розглянуто значення історичного процесу розгалуження спеціалізацій в музичному мистецтві та скрипковому виконавстві протягом XVII–XX століть і його наслідки для системи виховання професійного інструменталіста. Задіяно поняття «соціальний статус», «соціальна роль» та «емпатичний інтелект» для характеристики й осмислення особливостей сольної, ансамблевої (у тому числі квартетної), оркестрової гри як основних напрямів реалізації скрипаля. У контексті запропонованої проблематики вперше в українському науковому просторі проаналізовано принципові положення методичної праці Л. Шпора «Скрипкова школа», де автор наводить спільні та відмінні риси між різними амплуа музиканта й відповідно до них визначає ключові завдання виконавця. Аналіз спостережень і рекомендацій видатного майстра підтверджує головні тези дослідження: сольне, ансамблеве, квартетне або оркестрове музикування різниться типом поведінки, способом комунікації виконавця з колегами та слухачем, манерою й «потужністю» його гри і, як наслідок, певними ігровими навичками та прийомами. Отримання досвіду у кожному з цих напрямів дозволяє скрипалю оволодіти різними виконавськими «ролями», які наочно демонструють синтетичну природу його професіоналізму. Майже два століття відділяє нас від методичної праці Л. Шпора, але його комплексний підхід до навчання музиканта і його поради не втрачають актуальності й сьогодні.

Ключові слова: синтетична природа професіоналізму; виконавець-скрипаль; напрями творчої реалізації; статус; роль; «Скрипкова школа» Л. Шпора.

Постановка проблеми.

Сучасне академічне скрипкове виконавське мистецтво – розгалужене та багаторівневе явище. Музиканти обирають для себе той чи інший напрям самореалізації (соліст, камерний ансамбліст, квартетист, оркестрант), досягаючи в ньому певного рівня майстерності. Становлення професіоналізму та діяльність музиканта-виконавця зумовлені впливом багатьох чинників. Серед об'єктивних можна виокремити загальну глобалізацію, підвищення, у цілому, рівня життя, доступності освіти та її різноманіття, розвиток і розростання системи музичного мистецтва¹. Суб'єктивні, у свою чергу, пов'язані з особистістю й життєвими обставинами музиканта: при-родою його індивідуальності, вихованням, умотивованістю, фінансовими можливостями і т. ін. Усі ці обставини взаємодіють між собою та зумовлюють високу конкуренцію² не тільки у сфері виконавства загалом, але й на різних рівнях його існування зокрема. Незалежно від масштабу свого впливу та відповідальності, музикант прагне постійно вдосконалюватися щонайменше для збереження поточного рівня свого професіоналізму³. Пошук сфер затребуваності своєї обдарованості й вибудовування кар'єри вимагають

¹ Під останнім розуміємо збільшення кількості й підвищення якості творчих проєктів, як-от конкурсів, фестивалів, майстер-курсів чи майстер-класів, концертних майданчиків, інструментарію та аксесуарів до нього тощо.

² Ми розглядаємо її як нейтральний феномен, що має і позитивні, і негативні характеристики.

³ Зауважимо, що існує вкрай мало митців, які до кінця життя зберігають кількісні та якісні характеристики свого виконавського мистецтва. Зазвичай вони переорієнтовують свої сили на іншу сферу, так чи інакше пов'язану з передаванням власного досвіду: викладають, створюють програми навчання (школи) та фонди підтримки молодих митців (наприклад, фінансово, у тому числі інструментами), просують / продюсують своїх молодших колег тощо (*The Perlman Music Program, The Anne-Sophie Mutter Foundation*, просвітницька діяльність Г. Кремера).

від виконавця зосередженості на певній професіоналізації та націленості на саморозвиток у її межах. Солісти, ансамблісти і квартетисти мають змогу брати участь у спеціалізованих конкурсах⁴ та фестивалях різних рівнів, знайти слухачів-поціновувачів та, безумовно, скористатися широким вибором освітніх пропозицій.

Сучасне виховання професійного скрипаля базується на чотирьох дисциплінах: фах, камерний ансамбль, квартет, оркестр. Кожна з них орієнтована на отримання відповідних знань, інструментальних та комунікативних навичок, розширення художньо-естетичного досвіду. Таке розділення є одним із наслідків загальних процесів біфуркації у сфері музичного мистецтва. Наприклад, для музикантів XVI – першої половини XX століття поєднання виконавської, композиторської, педагогічної діяльності⁵ було буденністю, у тому числі в Україні. Нагадаємо, що викладачі Харківського музичного училища, а пізніше – консерваторії (К. Горський, Й. Ахрон, Е. Добржинець та ін.) успішно виступали на сцені як солісти, ансамблісти, квартетисти; мали досвід гри в професійних оркестрах; залишили композиторський доробок. Проте з часом та під впливом згаданих об'єктивних і суб'єктивних чинників така професійна багатовекторність поступово звужувалася до однієї спеціалізації, тобто суттєвого переважання одного амплуа над іншими. Закономірно, що глобальне професійне розгалуження резонансом відбилося і на підходах до навчання.

Не секрет, що музиканти минулого опановували мистецтво гри на інструменті й майстерність композиції під керівництвом одного або декількох педагогів: Р. Крейцер (1766–1831) та П. Роде (1774–1830) загалом мали декількох викладачів, Г. Венявський (1835–1880) та Й. Йоахім (1831–1907) займалися у більш ніж трьох наставників з фаху. Безумовно, названі музиканти були непересічними, талановитими скрипалями, проте цей факт не викривляє історичну тенденцію: підвищення конкурентного середовища з часом потребувало

⁴ Оркестранти, у свою чергу, постійно «змагаються», починаючи з моменту працевлаштування.

⁵ Вони нерідко доповнювалися науково-методичною роботою.

нової, все більш деталізованої інформації⁶ з кожного напрямку музичної діяльності, і сьогодні здібні молоді виконавці використовують усі можливі шляхи для її отримання. Незалежно від обраного амплуа (соліст, ансамбліст, квартетист тощо) вони беруть участь у відповідних майстер-курсах / класах, різноманітних літніх академіях, конкурсах, фестивалях, паралельно зі стандартним навчанням у багаторівневій системі закладів освіти, де кожену дисципліну веде окремий педагог. З одного боку, творче спілкування з різними музикантами, кожен з яких є носієм синтетичного знання, є шляхом удосконалення, підвищення рівня професіоналізму і, як наслідок, конкурентоспроможності. З другого боку, такий шлях певною мірою нівелює в уявленні музикантів цілісність постаті виконавця, яка, незважаючи на обставини та історичні передумови, існує та проявляється.

Останні дослідження і публікації. У сучасній музикології існує безліч наукових, науково-методичних, критичних та просвітницьких робіт, у яких автори часто розкривають ти чи інші особливості втілення художніх образів в контексті розгляду певного музичного твору. Найбільший інтерес у контексті нашого дослідження викликають праці, де висвітлюються різні комунікаційні сторони колективної гри, без чого, на наш погляд, повноцінне осмислення синтетичної природи професіоналізму виконавця-скрипаля неможливе. Закономірно, що дослідники⁷ зосереджуються на окремих аспектах взаємовідносин між митцями: філософсько-естетичному (Seddon & Biasutti, 2009), психологічно-когнітивному (Bishop, González Sánchez, Laeng, Jensenius, & Høffding, 2021; Horwitz, Harmat, Osika, & Theorell, 2021; Cho, 2021; Bishop, Jensenius, Laeng, 2021), просторово-комунікативному (Данченко, 2010); також розглядають сценічне виконання та процес підготовки до нього

⁶ Принагідно нагадаємо, що стрімко змінювалася сама музика, яка потребувала нових барв, виразових засобів, більш досконалого технічного оснащення тощо.

⁷ Досить часто це спільні роботи вчених з різних наукових сфер – музикознавства, соціології, медицини, психології, педагогіки тощо.

(Ginsborg & Bennett, 2021); приділяють увагу питанням ансамблевої гри (Польська, 2022; Фецак, 2021). Специфіка сольного виконавства зазвичай розглядається в методичному ключі та охоплює питання гри на інструменті в цілому, залишаючи за дужками соціально-рольові функції виконавця; те ж стосується й оркестрової гри. Згадані джерела дають змогу осмислити творче життя скрипаля лише фрагментарно, стимулюючи наше прагнення досягти певної цілісності при розгляді специфіки його професіоналізму, у чому допомагає й звернення до праці Л. Шпора «Скрипкова школа», яка висвітлюється в українському науковому просторі вперше.

Методологія дослідження. Пізнавальний апарат нашої розвідки поєднує історико-теоретичний, структурно-функціональний, компаративний, герменевтичний, системний методи аналізу, завдяки чому синтетична природа професіоналізму виконавця-скрипаля постає в різних ракурсах.

Мета статті – осмислити синтетичну природу професіоналізму виконавця-скрипаля та її прояви у різних напрямках його творчої реалізації.

Виклад основного матеріалу.

Як вже зазначалося, попри обмеження власних творчих інтенцій в умовах сучасного музичного виконавства, професіоналізм скрипаля не втрачає своєї синтетичної природи, адже рольові функції та напрями самореалізації митця визначаються поставленими *композитором* різноманітними завданнями, які передбачають використання комплексу знань та навичок: гра соло, в оркестрі чи квартеті відрізняється передусім на комунікативному рівні, який вимагає налаштування психіки та ігрового апарату на реалізацію певної «партії» загальної партитури. Природа взаємодії музиканта з його колегами та слухачами обумовлює і його поведінку на сцені.

Незалежно від внутрішніх чи зовнішніх умов, людина є частиною суспільства та може бути членом декількох соціальних груп. Внутрішні стосунки в таких групах регулюються соціальним статусом і соціальною роллю їх учасників. Не заглиблюючись у теоретичні обґрунтування, коротко зазначимо, що під *соціальним*

статусом розуміється «соціальна позиція людини в межах групи або спільноти, яка пов'язана з її певними правами та обов'язками» (Горбачова, 2013: 234), а *соціальна роль*, у свою чергу, передбачає поведінку відповідно до соціального статусу, тобто «репрезентує [його – С. К.] динамічний аспект» (там само: 235). Специфіка взаємин у спільноті полягає в тому, що особистість може мати *різні статуси та ролі в межах однієї соціальної групи*. Крім того, «кожен окремих статус пов'язаний з цілим спектром ролей» (там само). Отже, скрипаль, граючи концерт з оркестром, перебуває у статусі соліста, що не заважає йому в окремі моменти виконувати й роль ансамбліста (квартетиста, оркестранта). І навпаки, друга скрипка у квартеті не обмежена функціями супроводу, хоча нерідко (наприклад, у низці опусів Й. Гайдна, В. А. Моцарта чи Ф. Шуберта) акомпанування є її цільовим завданням. Виконавська практика – це динамічний і цілісний феномен. Перебуваючи в різних статусах, виконавець може виступати в декількох ролях.

Таким чином, кожна з чотирьох дисциплін – фах⁸, камерний ансамбль, квартет і оркестр – націлена на отримання знань, які дозволяють скрипалю усвідомлювати особливості відповідного статусу (соліст, камерний ансамбліст, квартетист, оркестрант) та набору ролей. Підходи до розуміння принципів фразування, взаємодії голосів фактури, емоційного вираження та інтерпретації художньо-образного змісту твору, реалізації його драматургії є універсальними, проте його звукове втілення регулюється поведінкою музиканта, який виступає у тій чи іншій ролі й яка, у свою чергу, визначає особливості застосування тих чи інших базових виконавських підходів і виразових засобів. Сьогодні для оволодіння всіма існуючими «ролями» музиканту необхідно самостійно проводити аналіз та синтез інформації, отриманої від викладачів з кожної дисципліни, осмислювати її взаємозв'язки⁹. Але історія скрипкового мистецтва

⁸ Безумовно, фах – це основоположний предмет, адже саме завдяки йому учень / студент опановує мистецтво гри на інструменті, пізнає себе та свої можливості.

⁹ Зазвичай педагоги з фахових предметів належать до різних виконавських

містить приклади педагогічних підходів, спрямованих на цілісне виховання виконавця. Один з них представлений у «Скрипковій школі» Л. Шпора (1784–1859), що вийшла друком близько 1832 року (Spohr, n. d., ca. 1832). Осмислити в контексті заявленої нами проблематики значення цього теоретичного й практичного керівництва для скрипаля дозволяє тезисний аналіз її змісту.

Методичні праці XVIII–XIX століть орієнтовані не стільки на учнів, скільки на викладачів¹⁰. Це зумовлює і відповідний характер подання інформації. Однак кожен автор наводить її у своєму стилі, згідно зі своїм унікальним досвідом та баченням навчального процесу. Зокрема, Л. Шпор подає відомості про будову інструмента, формування ігрових навичок, елементарні знання з теорії музики у причинно-наслідкових зв'язках. Багато з цікавих, на наш погляд, спостережень автора щодо скрипкового мистецтва доречні і тепер. Наприклад, ситуація навколо інструментів роботи видатних майстрів Н. Амаді, А. Страдіварі та Дж. Гварнері не змінилася, хоча пройшло вже майже 200 років: «Ці чудові інструменти розкидані по всій Європі, і вони здебільшого перебувають в руках багатих дилетантів. Тому вони унікальні та дорогі, і, на жаль, з кожним роком стають все дорожче, тому рідко стається, щоб молодий скрипаль мав можливість їх придбати¹¹» (Spohr, 1878: 8). Проте Л. Шпор наголошує на важливості знайомства з високоякісними інструментами, їхнім звучанням в різних регістрах і тембрах, пропорціями та особливостями будови, щоб закарбувати отримані відчуття у пам'яті. Це допоможе музикантові при нагоді «впізнати» гарну скрипку та убезпечить від придбання підробок (там само).

шкіл, а їхній термінологічний апарат відрізняється.

¹⁰ На що вказує і сам Л. Шпор у передмові до «Школи» (Spohr, 1850: I).

¹¹ Наведемо з цього приводу історію придбання скрипки *Soil Stradivarius* відомим скрипалем І. Перлманом. Вперше з цим інструментом він ознайомився у 23–24 роки, спробувавши пограти на ньому з дозволу тодішнього власника – І. Менухіна, й свої враження описав так: «Я зіграв три ноти і думав, що помру» (The 92nd Street Y, New York, 2019). Він чекав на цю скрипку майже 20 років і купив її у 40-річному віці, а останній платіж по кредиту за неї виплатив через 30 років.

Також поради автора щодо догляду за інструментом, смичком, вибору каніфолі та струн, без перебільшення, актуальні й сьогодні. Сучасні музиканти делегують більшість цих функцій майстрам, що в умовах професіоналізації є зрозумілим – ця робота вимагає спеціальних засобів, знань та досвіду. Однак усвідомлення впливу типу покриття струни на тембр або положення певних частин на звуковидобування і «відповідь» скрипки у різних регістрах, на наш погляд, тільки підвищать обізнаність та самостійність виконавця. Л. Шпор наводить настільки детальні пояснення щодо пошуку положень душки та підставки, що для скрипок сучасної молоді, не ознайомленої зі специфікою налаштування інструмента як складного акустичного витвору, такі дії можуть бути навіть небезпечними. Пояснення ж самого автора відбивають його бачення постаті музиканта-професіонала: «Кожен скрипаль повинен навчитися сам проводити необхідні експерименти для таких тонких речей, а не залишати їх виробнику, який, зазвичай, не володіє ані необхідною майстерністю гри на скрипці, ані досвідченим слухом, що дозволяє йому розрізняти найтонші якості тону» (Spohr, 1878: 5).

Така комплексна позиція автора щодо навчання скрипалів не випадкова. Л. Шпор увійшов в історію не тільки як композитор, виконавець (у тому числі диригент), педагог і дослідник. Його вважають винахідником диригентської палички та підборідника. Узявши до уваги його колосальний практичний досвід в різних статусах та ролях, можна вважати закономірним підхід автора до їх пояснення у третій, останній частині «Школи».

Відкриваючи її розділом про «стиль», під яким він розуміє «детальне роз'яснення слухачеві задуму композитора» (Spohr, 1850: 181), Л. Шпор надає «стандартні», спільні для всіх амплуа рекомендації. Якщо гра обмежується правильним відтворенням усіх записаних автором нотних позначень і технічних термінів, то виражає «правильний стиль» (там само). Індивідуальне прочитання твору (привнесення власного відношення) з дотриманням вищесказаного, його «інтелектуальне оживлення» з тим, щоб слухач зміг зрозуміти його зміст та стати співучасником творчих подій, називається «витонченим стилем» (там само). Описання ознак цих

стилів досить лаконічні та можуть здатися «примітивними» сучасному виконавцеві. Проте «точне дотримання встановлених відтінків *piano* та *forte*» (правильний стиль) чи «вибір позицій не лише для зручності чи легкості гри, але й з метою виразності, якості та рівності тону» (витончений стиль) (Spohr, 1878: 172) постають такими тільки на папері. Адже «всі ці засоби вираження <...> можуть досягти своєї мети лише тоді, коли <...> душа художника керує його смичком і оживляє його пальці» (там само: 173). Таким чином, будь-який статус або роль передбачає однаково якісну, художньо-натхненну та переконливу гру. Наступні розділи «Школи», які присвячені різним виконавським амплуа скрипаля, доповнюють описання «стилів» певними функціональними характеристиками, які визначають поведінку музиканта на сцені та специфіку міжособистісної комунікації.

Статус соліста Л. Шпор розглядає на прикладі виконання скрипкових концертів з оркестром. Цей жанр має власну специфіку, і зосередження автора саме на ньому пояснюється відповідними історичними реаліями. Нагадаємо, що твори-мініатюри, романтичні програмні п'єси ще не набули поширеності, а поліфонічні твори Й. С. Баха завдяки зусиллям Ф. Мендельсона тільки починали повертатися до активного пласту музичної спадщини. Крім того, за словами Л. Шпора, скрипаль саме на такому репертуарі має змогу проявити весь виразовий потенціал інструмента (там само). Автор справедливо відзначає, що одна з цілей гри концертів – демонстрація ігрових здібностей артиста. Умовою досягнення цього результату є повне подолання технічних складнощів¹² «з витонченістю і без видимих зусиль», інакше слухач не зможе отримати задоволення від музики (там само). Крім того, виконання має бути натхненним, адже блискуча, але невиразна гра викликає в аудиторії лише «холодне захоплення» (Spohr, 1850: 182–183). Не останньою умовою для того, щоби викликати емоційний відгук у слухача, на думку

¹² Автор наполягає на всебічній підготовці до виступу, аби ні спека у залі, ні природне хвилювання, ні акомпанемент, який «не йде» за солістом, не відволікав виконавця під час гри (там само).

Л. Шпора, є правильно підібрана програма: «... необхідна композиція, сповнена почуття і генія» (там само: 183), – тобто гармонійна, цікава, іншими словами – «витвір мистецтва» (Spohr, 1878: 173).

Робота у струнному квартеті¹³ вимагає зовсім іншого підходу. Тут немає місця сьйву одного інструмента, адже всі повинні «рівною мірою вникати в задум композитора й передавати його однаково зрозуміло» (Spohr, 1850: 232), «всі четверо рівною мірою беруть участь в інтерпретації задуму композитора» (Spohr, 1878: 214). Незважаючи на функції та значення першої скрипки, її «панування» не повинно бути очевидним. Ні силою тону, ні виразністю музикант не має концентрувати увагу на собі, навпаки, йому слід «широко об'єднатися» зі своїми співрозмовниками та «навіть підпорядкувати свою партію у пасажах, де в нього немає основної мелодії» (Spohr, 1850: 232). Є і такі якості музиканта, які Л. Шпор вважає абсолютно необхідними для «керівника»¹⁴ й, взагалі, учасника квартету. Серед них – досконале знання композиції твору (зокрема, й в партитурі), узгодження власної індивідуальної манери гри з виконавськими рисами своїх колег, велика чутливість, ясність намірів, постійний контроль звучання ансамблю (Spohr, 1878: 214), а також – вимогливість скрипаля до себе: «...пропорційно тому, як його смак стає витонченішим і знання ним мистецтва зростає, він має продовжувати

¹³ Л. Шпор радить починати знайомство з цим жанром у ролі другої скрипки та навчитися мистецтву супроводу (Spohr, 1850: 233), що співзвучно і з відомою аналогічною рекомендацією Леопольда Моцарта не братися грати соло, поки не навчишся гарно акомпанувати. Для початку варто звернутися до квартетів Й. Гайдна, В. А. Моцарта та ранніх циклів Л. Бетховена; пізніше до цього списку слід включити ще «два цінних твори, а саме, Мі-бемольний квартет Мендельсона та ля-мінорний Шумана» (Spohr, 1878: 214). На цьому принципі ознайомлення з репертуаром побудовані й навчальні програми з квартету в українській вищій школі.

¹⁴ Ймовірно, автор має на увазі виконавця партії першої скрипки, який зазвичай визначає інтерпретацію твору, репертуарну політику, стратегію розвитку колективу. Та оскільки такі обов'язки є мобільними й можуть виконуватися різними учасниками, Л. Шпор в більшості не вказує, про яку партію йдеться, признаючи свої рекомендації загалом музикантові, який хоче навчитися квартетної гри.

вдосконалюватись; доки, нарешті, досягне найбільш довершеного стилю гри» (Spohr, 1850: 232), для того, «щоб забезпечити бездоганний ансамбль і потужну інтерпретацію» (Spohr, 1878: 214).

Думки, висловлені Л. Шпором, органічно доповнюють тези сучасних досліджень з питань комунікації у струнному квартеті. Так, Ф. Седдон та М. Бьязутті (Seddon & Biasutti, 2009: 118) оперують поняттям *емпатійного інтелекту*¹⁵, який «спирається на динаміку між когнітивним та емоційним інтелектом, а також має етичний намір, що виявляється у творчому чи корисному результаті». Пояснимо, що емпатійний інтелект дозволяє не тільки зрозуміти почуття колег по квартету (сфера емоційного інтелекту), але й передбачити їх; він виявляється і як здатність музикантів до спонтанних взаємодій, тобто колективної реалізації незапланованих творчих інтенцій окремого учасника під час виконання. «Така групова синергія, – зазначають учені, – дозволяє малим групам генерувати більше творчих ідей, ніж окремим особам у групі» (Seddon & Biasutti, 2009: 133).

Наведені спостереження науковців допомагають зрозуміти функціональну відмінність між різними статусами музиканта. Грати соло – це означає самостійно генерувати велику кількість енергії, яка потрібна, з одного боку, для втілення музичної ідеї твору, з іншого – для її якісної трансляції слухачам. Тому, розмірковуючи про сольне виконавство, важливо брати до уваги ступінь впливу скрипаля та масштаб його відповідальності. Енергетичну «потужність» таких митців, як Іцхак Перлман чи Анна-Софі Муттер, можна уподібнити до потужності атомних електростанцій, які задовольняють потреби великої кількості людей. Але будь-який скрипаль може бути позиціонований як соліст. Різниця – у зоні діяльності. Деякі харків'яни на все життя запам'ятають гру своєї сусідки Віри Литовченко, яка виступала для них у підвалі багатоповерхівки під час спільного переховування від жахливих обстрілів на початку війни у 2022 році. Значну роль відіграв і Ігор Чернявський, який емоційно та психологічно підтримував співгромадян своїми виступами

¹⁵ Введений в науковий обіг R. Arnold (2003).

на різних концертних майданчиках, виконуючи і, відповідно, популяризуючи музику харківських композиторів минулого та сьогодення¹⁶.

Характеристика статусу соліста не мала на меті нівелювати значення інших амплуа. Навпаки, розділення відповідальності й зусиль в ансамблі чи квартеті означає довгий процес творчого «притирання» один до одного і свідомого сприйняття своєрідної взаємозалежності. Крім того, спільне музикування вимагає від виконавця більш ґрунтовних знань про природу музики, її будову та історію. Недарма Л. Шпор зазначає, що «вивчення композиції, включно з гармонією і формою, відкриє йому те, чого навіть інтуїція генія не може дозволити собі відкинути» (Spohr, 1878: 214.) Визнаний майстер розвиває й далі цю думку: «Якщо ви набули цього, вам слід спробувати створити оригінальну композицію, щоб дізнатися, чи володієте ви даром музичного винахідництва і чи покликані ви стати композитором. Навіть якщо це виявилось не так, не нехтуйте вивченням теорії музичної композиції, оскільки ці знання будуть вам незамінні, якщо ви колись забажаєте стати диригентом оркестру» (Spohr, 1850: 235). Отже, перебування в різних ролях означає збагачення художньо-естетичним, соціокультурним досвідом, а це – розвиток інтелекту в різних його аспектах, розширення психоемоційного діапазону та масштабу інструменталізму музиканта.

Те ж стосується й оркестрової гри. Просте, на перший погляд, завдання – грати разом одну партію – передбачає ще більше зближення індивідуальностей заради вираження музичного змісту, включно до єдності у штриховому, аплікатурному, звуковому, інтонаційному та багатьох інших аспектах (Spohr, 1878: 215). Важливе значення відіграє вміння оркестранта дивитися на диригента та слідувати за ним, а при грі із солістом – уважно його слухати й підтримувати. Л. Шпор вважає за потрібне описати й специфіку репетиційного процесу та бажану поведінку музикантів (Spohr, 1850: 233–235), що закономірно, враховуючи диригентський досвід автора «Школи».

¹⁶ Ці скрипалі – лише невелика частка музикантів, які виступали в аналогічних ситуаціях і відомі автору цієї статті. Безумовно, їх набагато більше.

Висновки.

Незалежно від обраного статусу, скрипаль стикається з певним колом художніх завдань. Вони базуються на особливостях втілення та донесення до слухача конкретного композиторського задуму, ідеї, змісту твору. Сольне, ансамблеве, квартетне або оркестрове музичування різняться типом поведінки, способом комунікації виконавця з колегами та слухачем, «генеруючою потужністю» його гри і, як наслідок, певним комплексом ігрових навичок та прийомів. Отримання досвіду у кожному з цих напрямів дозволяє оволодіти різними ролями, які наочно демонструють *синтетичну природу професіоналізму* скрипаля, та проявити саме ті якості, яких потребує обрана форма музичування.

Вивчення специфіки «комунікативно-рольових» процесів, на наш погляд, може сприяти переосмисленню усталених педагогічних підходів та цінності комплексного навчання, появі в перспективі нових досліджень щодо інтерпретації творів в аспекті композиторської та виконавської творчості, адже принциповий зміст у різних сферах музичного мистецтва, незважаючи на появу все нових його форм, залишається незмінним. Майже два століття відділяє нас від методичної праці Л. Шпора, але актуальність його порад не втрачається й сьогодні: «Прагніть тільки найбагороднішого! – пише автор. – <...> Нехай вся музика, яку ви виконуєте, буде найкращою у своєму роді <...> ця висока мета [вдосконалення майстерності – С. К.] не повинна обмежуватися лише грою на скрипці; вона має поширюватися на набуття всіх знань, які можуть принести користь музикантові та розширити розум і душу артиста» (Spohr, 1878: 216).

ЛІТЕРАТУРА

- Горбачова, Н. (2013). Соціальний статус і соціальна роль як базові поняття соціальної структури. *Вісник Житомирського державного університету*, 67, 234–237.
- Данченко, Н. (2010). Комунікація в жанрі струнного квартету. *Мистецтвознавчі записки*, 18, 305–312.

- Польська, І. (2022). Феномен ансамблевої діалогізації в сольному музичному виконавстві. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 58, 93–98, http://www.aphn-journal.in.ua/archive/58_2022/part_2/58-2_2022.pdf#page=93.
- Фещак, Н. (2021). Виконавські засади функціонування українського струнного квартету: історичний аспект. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 51 (2), 26–43, [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(51\).2021.239387](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(51).2021.239387).
- Arnold, R. (2003, October). Empathetic intelligence: The phenomenon of intersubjective engagement. *Paper presented at the First International Conference on Pedagogies and Learning*, University of Southern Queensland, (pp. 1–14).
- Bishop, L., González Sánchez, V., Laeng, B., Jensenius, A. R., & Høffding, S. (2021). Move like everyone is watching: Social context affects head motion and gaze in string quartet performance. *Journal of New Music Research*, 50 (4), 392–412, <https://doi.org/10.1080/09298215.2021.1977338>.
- Bishop, L., Jensenius, A. R., Laeng, B. (2021). Musical and Bodily Predictors of Mental Effort in String Quartet Music: An Ecological Pupillometry Study of Performers and Listeners. *Frontiers in Psychology*, 12, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.653021>
- Cho, E. (2021). The relationship between small music ensemble experience and empathy skill: A survey study. *Psychology of Music*, 49 (3), 600–614. <https://doi.org/10.1177/0305735619887226>
- Ginsborg, J., & Bennett, D. (2021). Developing Familiarity in a New Duo: Rehearsal Talk and Performance Cues. *Frontiers in Psychology*, 12, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.590987>
- Horwitz, E. B., Harmat, L., Osika, W., & Theorell, T. (2021). The Interplay Between Chamber Musicians During Two Public Performances of the Same Piece: A Novel Methodology Using the Concept of “Flow”. *Frontiers in Psychology*, 11, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.618227>
- Seddon, F. A., & Biasutti, M. (2009). Modes of Communication Between Members of a String Quartet. *Small Group Research*, 40 (2), 115–137, <https://doi.org/10.1177/1046496408329277>
- Spohr, L. (n. d. [1878]). *Violin School*. (Revised and edited, with additional text, by Henry Holmes, translated from German by Florence A. Marshall). London: Boosey & Co, https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP330999-PMLP30640-violinschuleengl00spoh_1878.pdf
- Sporh, L. (n. d. , ca. 1832). *Violinschule*. Vienna: Haslinger.

- Sporh, L. (n.d. , ca. 1850). *Violin school*. (Translated by John Bishop of Cheltenham). London: Robert Cocks & Co, https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP29762-PMLP30640-Sporh_Violin_School_Engl..pdf
- The 92nd Street Y, New York (2019, April 12). Itzhak Perlman in Conversation with Alan Alda [Video]. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZOCV2RtuomY>

REFERENCES

- Arnold, R. (2003, October). Empathetic intelligence: The phenomenon of intersubjective engagement. *Paper presented at the First International Conference on Pedagogies and Learning*, University of Southern Queensland, (pp. 1–14) [in English].
- Bishop, L., González Sánchez, V., Laeng, B., Jensenius, A. R., & Høffding, S. (2021). Move like everyone is watching: Social context affects head motion and gaze in string quartet performance. *Journal of New Music Research*, 50 (4), 392–412, <https://doi.org/10.1080/09298215.2021.1977338> [in English].
- Bishop, L., Jensenius, A. R., Laeng, B. (2021). Musical and Bodily Predictors of Mental Effort in String Quartet Music: An Ecological Pupillometry Study of Performers and Listeners. *Frontiers in Psychology*, 12, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.653021> [in English].
- Cho, E. (2021). The relationship between small music ensemble experience and empathy skill: A survey study. *Psychology of Music*, 49 (3), 600–614. <https://doi.org/10.1177/0305735619887226> [in English].
- Danchenko, N. (2010). Communication in the genre of the string quartet. *Notes on Art Studies*, 18, 305–312 [in Ukrainian].
- Feshchak, N. (2021).[Performance principles of functioning of Ukrainian chamber quartet: historic aspect. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 51 (2), 26–43, [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(51\).2021.239387](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(51).2021.239387) [in Ukrainian].
- Ginsborg, J., & Bennett, D. (2021). Developing Familiarity in a New Duo: Rehearsal Talk and Performance Cues. *Frontiers in Psychology*, 12, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.590987> [in English].
- Horbachova, N. (2013). Social Status and Social Role as Basic Notions of Social Structure. *Zhytomyr State University Journal*, 67, 234–237 [in Ukrainian].
- Horwitz, E. B., Harmat, L., Osika, W., & Theorell, T. (2021). The Interplay Between Chamber Musicians During Two Public Performances of the Same Piece: A Novel Methodology Using the Concept of “Flow”. *Frontiers in Psychology*, 11, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.618227> [in English].

- Polska, I. (2022). The phenomenon of ensemble dialogization in solo musical performance. *Humanities science current issues*, 58, 93–98, http://www.aphn-journal.in.ua/archive/58_2022/part_2/58-2_2022.pdf#page=93, [in Ukrainian].
- Seddon, F. A., & Biasutti, M. (2009). Modes of Communication Between Members of a String Quartet. *Small Group Research*, 40 (2), 115–137, <https://doi.org/10.1177/1046496408329277> [in English].
- South Wales Press, Spohr, L. (n. d. [1878]). *Violin School*. (Revised and edited, with additional text, by Henry Holmes, translated from German by Florence A. Marshall). London: Boosey & Co, https://vmirror.imslp.org/files/imglInks/using/9/94/IMSLP330999-PMLP30640-violinschuleeng100spoh_1878.pdf [in English].
- Sporh, L. (n. d. , ca. 1832). *Violinschule*. Vienna: Haslinger [in German].
- Sporh, L. (n.d. , ca. 1850). *Violin school*. (Translated by John Bishop of Cheltenham). London: Robert Cocks & Co, https://vmirror.imslp.org/files/imglInks/using/6/69/IMSLP29762-PMLP30640-Spohr_Violin_School_Engl..pdf [in English].
- The 92nd Street Y, New York (2019, April 12). Itzhak Perlman in Conversation with Alan Alda [Video]. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZOCV2RtuomY> [in English].

Stanislav Kucherenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Senior Lecturer,
 the Department of Chamber Ensemble
 e-mail: kucherenko.stanislav@yahoo.com
 ORCID iD: 0000-0003-0010-8727

The synthetic nature of the violinist-performer’s professionalism (on the material of L. Spohr’s “Violin school”)

Statement of the problem.

The modern academic violin performance art is an extensive and multi-level phenomenon. Musicians choose one or another direction of self-realization (soloist, ensemble or quartet player, orchestra artist), achieving a certain level of mastery in it. Such a narrowing of specialization, determined by the history of musical art, on the one hand, helps to increase the level of professionalism, and on the other

hand, it ruins the integrity of the figure of the performer in the perception of musicians and listeners.

The scientific literature devoted to the issues of violin performance in various roles is quite extensive and versatile and makes it possible to understand certain aspects of a musician's creative life. Recently researches by L. Bishop et al. (2021), E. B. Horwitz et al. (2021), E. Cho (2021), and others gives a chance to understand the creative life of a violinist in a fragmented way, stimulating the desire to achieve a certain integrity when considering the stated problem.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to consider the synthetic nature of the violinist's professionalism and its manifestation in various directions of his / her creative realization. The cognitive apparatus of the study is based on the combination of historical-theoretical, structural-functional, comparative, hermeneutic, and systemic methods of analysis, owing to which the synthetic nature of the violinist-performer's professionalism unfolds in different angles. For the first time, the professionalism of the violinist is considered from the point of view of its synthetic nature; in the context of the chosen topic, L. Spohr's thorough views in his "Violin School" are highlighted.

Research results.

Solo, ensemble, quartet or orchestral playing differs in the functional characteristics of the musician: status that determines his/her behaviour and the type of communication – the role. Acquiring practical knowledge in each of these specializations, the violinist realizes the uniqueness of the respective statuses and roles, enriches self-own artistic-aesthetic, socio-cultural experience, thereby developing intelligence, expanding the psycho-emotional range and scope of his / her performer art. L. Spohr in the "Violin School" provides his own vision of the universal qualities of a violinist and separately characterizes his / her various statuses and roles. Although this methodical work is almost two hundred years old, the relevance of the author's advice is not lost even today.

Conclusion.

Regardless of the chosen status, the violinist faces some circle of art tasks. They are based on the features of the implementation and delivery of a specific composer's idea to the listener and determine the musician's use of a particular set of playing skills. Mastering various "roles", which clearly demonstrate the synthetic nature of a violinist's professionalism, allows one to demonstrate exactly those qualities that are required by the chosen form of music making and the composer's intention. In our opinion, the study of the specifics of communicative

and role-playing processes can contribute to the rethinking of established pedagogical methods and the value of a comprehensive approach to learning, on which L. Shpor's "Violin School" is based.

Keywords: *synthetic nature; violinist-performer; directions of creative realization; status; role; L. Spohr's "Violin School".*

Стаття надійшла до редакції 27 серпня 2023 року