

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра скрипки

Дипломне дослідження на здобуття ступеня «Магістр»

на тему:

**ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВЦЯ-СКРИПАЛЯ
У КОГНІТИВНОМУ КОНТЕКСТІ**

Виконавець : студентка 2 курсу
денної форми здобуття освіти
профілізації «Скрипка»
другого (магістерського) рівня вищої освіти
зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво
ЛАБАЧУК Ярина Андріївна

Науковий керівник :
АНДРЕЙКО Оксана Іванівна
доктор педагогічних наук,
доктор філософії музики, Ph.D,
професор кафедри скрипки

Рецензент :
СОКОЛОВСЬКИЙ Юрій Анатолійович
проректор з науково-педагогічної діяльності
та інноваційного розвитку,
заслужений діяч мистецтв України,
доктор філософії, професор

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1. Нейропсихологічний напрямок музичної психології: сутність, специфіка, аналіз.....	5
Розділ 2. Феноменологія інтерпретації. Когнітивно-емоційні чинники як основа роботи скрипаля над музичним твором.	9
Розділ 3. Творчо-когнітивний та крос-культурний виконавський аналіз скрипкового концерту та мініатюр Яна Сібеліуса.....	23
Висновки	47
Список використаних джерел	50

Вступ

Актуальність дослідження. На сьогоднішній день, у розвитку музичної виконавської інтерпретації вагоме місце належить її моделюванню, формуванню та подоланню труднощів інтерпретації на фізичному та психологічному рівнях. Такий підхід до формування особистості як музиканта базується на концепціях розквіту ціннісно-регулятивно-креативних механізмів та потребує становлення індивідуально-психологічного методу інтерпретації. Розробка методики поєднання системного використання виконавських знань, умінь, практичних навичок, які інтегруються з особистісними цінностями і властивостями. (О.І.Андрейко, Ф. Бузоні, Л. Ентеліс, Є. Йоркіна, І.В. Каряка, В.І. Мазепа, У.Матурана, В.Г. Москаленко, Г. Орло). Актуальність даної проблематики полягає у визначенні ролі основних когнітивних та емоційних чинників як основа розвитку скрипкового виконавства.

Об'єкт дослідження – процес формування музичної інтерпретації.

Предмет дослідження – когнітивно-емоційний аспект формування скрипкового виконавства.

Мета роботи – охарактеризувати вплив основних чинників (рис) нейропсихології у процесі становлення музичного виконавства.

Для досягнення мети у роботі поставлення такі завдання:

1. Визначити сутність когнітивно-творчого аспекту виконавської діяльності скрипаля.
2. Охарактеризувати вплив когнітивного та емоційного (творчого) компонентів на формування виконавської інтерпретації.
3. Здійснити порівняльний виконавський аналіз інтерпретації скрипкових творів Яна Сібеліуса: концерту d-moll для скрипки з оркестром, Op.47, циклу із 6-ти п'єс для скрипки Op.79 та циклу циклу із 5-ти п'єс для скрипки Op. 81 у контексті творчо-когнітивного аспекту із врахуванням крос-культурних чинників.

Методологічною базою дослідження є праці, які виявляють основні аспекти когнітивного та емоційного компонентів інтерпретатора (О.І. Андрейко, Є. Б. Йоркіна, І.В. Каряка, В.І. Мазепа, У. Матурина, А. Мартинюк, В.Г.Москаленко,

Є.В. Найзанківський, А. Мартинюк, Л.О. Мазур, Е. Рош, Ж.-П.Шанжьо, М.Г. Тофтул, Dr. Anita Kolins, Daniel Levitin, Hugo Riemann, J.F.Herbart) особливості жанру скрипкового концерту та засади принципу концертування у скрипковій музиці (Л. Ентеліс, А. Ступель, G.D. Goss J.F.Herbart, R. Hilila, B. Schäffer, T. Dart, A. Pytlyak).

Наукова новизна полягає у спробі визначення ролі когнітивно-творчого компоненту у процесі формування скрипкового виконавства.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, основної частини та висновку.

Список використаних джерел містить 67 позицій.

РОЗДІЛ 1. Нейропсихологічний напрямок музичної психології: сутність, специфіка, аналіз.

Нейропсихологія у музиці вивчає взаємозв'язок між музикою та мозком, утворення різних хімічних процесів і як вони можуть впливати на повсякденне та виконавське життя музиканта. У мозку немає окремої ділянки для сприйняття музики. Обробка музики мозком влаштована ієрархічно, що означає, що різні рівні обробки інформації відбуваються на різних рівнях мозку. Найнижчий рівень обробки музики відбувається в аудиторних структурах мозку, де звук сприймається та аналізується. На цьому рівні мозок розрізняє основні параметри звуку, такі як частота та інтенсивність, і перетворює їх на нейронні сигнали[9, 5]. У межах нейроестетики сприйняття творів мистецтва пов'язане з певними переважними патернами активації домен-специфічних ранніх сенсорних зон, що може призвести до активації областей мозку, пов'язаних з увагою та мотивацією, а також до переживання емоцій, краси та переваг [16, 265–270].

Спираючись на результати власного дослідження, проведеного у межах бакалаврської кваліфікаційної роботи [9], у даному магістерському дослідженні я ставлю за мету поглиблене вивчення нейропсихологічного напрямку музичної психології.

Після початкової обробки слухових сигналів, інформація про звук передається до вищих рівнів мозку, де здійснюється складніший аналіз. На цих рівнях відбувається диференціація тембру, тону, ритму та мелодії. Звуки також інтегруються з іншими сенсорними відчуттями та емоційною складовою. Найвищий рівень обробки забезпечує інтерпретацію музичного змісту: мозок розпізнає мелодію та гармонію, осмислює їх значення та формує емоційну реакцію. Ієрархічна структура цих процесів дозволяє не лише сприймати, але й глибоко відчувати музику, що робить її унікальним і впливовим видом мистецтва [30, с. 233–237].

Особливості функціонування нейропсихологічних процесів у контексті музичного сприйняття яскраво ілюструються у дослідженнях доктора Аніти

Коллінз і доктора Лутца Янке, які розглядаються як приклад сучасного наукового підходу до вивчення музики та мозку.

Лутц Янке (Lutz Jäncke) –німецький нейропсихолог, дослідник з нейронаук, професор психології та вивчення мозку в Цюрихському університеті, Швейцарія. Науковець здобув визнання завдяки дослідженням нейропластичності, психології музики та вікової психології.

Аніта Коллінз народилася в Канберрі, Австралія, і почала грати на кларнеті у дев'ятирічному віці. Викладачем музики у середній школі вона вирішила стати, коли зрозуміла, що кар'єра на сцені - не для неї. Але її зацікавило, як музичні заняття впливають на мислення школярів. Впродовж останніх 10 років вона зосередилася на дослідженні та брала інтерв'ю в нейробіологів та психологів з різних куточків світу про нові дослідження того, як навчання музиці заряджає наш мозок.

Дослідження, яке було проведене за участі попередньо відібраних людей з однаковими рівнями розумових здібностей та нейронної роботи мозку. Під час даного експерименту вияснили, що під час прослуховування музики відбуваються декілька процесів, а під час гри на інструменті – активуються дві півкулі мозку, відповідно кілька ділянок мозку, які одночасно опрацьовують різні сигнали за складним і неймовірно швидким алгоритмом. Гра активує одночасно всі області мозку, особливо ті, що відповідають за зорову, слухову, рухливу зону кори. Також дослідження показало, що гра на музичному інструменті активує лінгвістичну та математичну точність, яка присутня у лівій півкулі мозку з оригінальними та творчими поривами у правій півкулі. Також було помічено, що під час гри збільшується об'єм на активність мозолистого тіла (лат. Corpus callosum) – це великий плоский пучок нервових волокон. Тим самим це допомагає сигналам проходити у мозку швидше та за різними маршрутами. За даним дослідженням вияснили, що у музикантів розвинулись різні області мозку на відміну від інших за спеціальністю людей, які брали участь у даному експерименті [24, 156–171].

Термін "психологічне музичне мислення" виникає у 18 ст. у музикознавчих дослідженнях, які вели філософи та науковці. Дослідники, зокрема, Й.Н. Форкель, Й.Ф. Гербарт, Е. Курт, Х. Ріман, приділяли увагу вивченню музичного мислення й музичної психології в межах музично-психологічного аналізу. Наприклад, знаний німецький філософ Й.Ф. Гербарт, у праці "Психологічні замітки" ("Zehrbuch zur Psychologie"), чітко розрізняє музичне мислення та слухові відчуття. Тим самим, підкреслюючи участь думки в процесі сприйняття музики під час відтворення або прослуховування музики, осмислення цілісного музичного полотна крізь призму сприйняття. За його словами, інтелект людини, яка цінує музику, безперечно естетичний, має здатність передбачати його еволюцію, прогнозувати і повертати [27, 175–188]. Спираючись на працю Е. Курта "Передумови гармонійної теорії та тональних систем", у музичному сприйнятті виокремлюються чуттєве підґрунтя та розуміння. Музичне мислення розглядається як форма творчої психологічної активності, що впливає на якість музичного досвіду. Воно постає внаслідок абстрактної естетики. На додачу, у синтезі власних ідей Е. Курт визначає, що для більшості характерне різне музичне сприйняття, обумовлене специфікою музично-психологічного мислення [2, 146]. Значний внесок у розвиток музичної теорії та розуміння психології сприйняття внесла наукова спадщина Х'юго Рімана. Цей мислитель впровадив концепцію «музичної логіки», яка відкрила шлях до вивчення фізичних та фізіологічних аспектів формування музичної психології сприйняття. У праці «Музичний синтаксис» (1877) він підкреслив, що «відчуття прекрасного» під час прослуховування чи виконання музики виникає не від окремих, хоч і упорядкованих, звуків, а від безперервного звукового потоку, з усіма його процесами розвитку, перетворення внутрішньої енергії, яка формує завершене естетичне переживання або враження» [29, 153]. Зважаючи на цю цитату, можна зробити висновок, що саме цей філософ першим торкнувся музично-психологічного сприйняття через когнітивне мислення.

Якщо в буденному житті когнітивна психологія - це психологія, що зосереджена на моделюванні мислення, пізнавальних процесів, таких як

вирішення проблем, пам'ять та мовні навички [18, 355], то у музиці мислення також має візуальний аспект, ґрунтуючись на емоційному та чуттєвому сприйнятті людини. Денні Дідро писав: «Наші почуття – це клавіші, по яким вдаряє оточуюча нас природа»[22, 156].

Розділ 2. Феноменологія інтерпретації. Когнітивно-емоційні чинники як основа роботи скрипаля над музичним твором

Мистецтво як форма культурної діяльності може бути класифіковане за його часовими характеристиками. Умовно всі види мистецтва поділяються на дві групи: мистецтво моменту та увіковічене мистецтво.

До першої групи належать види мистецтва, що існують у процесі їх виконання або сприйняття. Це, зокрема, музика, театр, танець та перформанс, які характеризуються тимчасовістю та неможливістю повного відтворення в оригінальній формі. Вони залежать від контексту, виконавця та сприйняття слухача. До другої групи відносяться види мистецтва, що мають тривале існування у фізичному чи цифровому вигляді, наприклад, живопис, скульптура, архітектура, література. Вони зберігаються незалежно від часу та дозволяють майбутнім поколінням взаємодіяти з ними, вивчати та інтерпретувати їх відповідно до історичного контексту. Звісно, музична сторона мистецтв повинна бути відтвореною та почутою.

Поняття "інтерпретація" бере свій початок ще в античній культурі, зокрема в давньогрецькій міфології, де воно пов'язане з постаттю Гермеса — бога-посередника, що передавав послання богів людям. Саме з грецького *germēneutikē* та латинського *interpretatio* це слово перекладається як «пояснювати», «розтлумачувати», «трактувати». У "Логічному словнику-довіднику" герменевтика визначається як мистецтво тлумачення й перекладу переважно античних текстів, що передбачає глибоке вивчення мовних структур, жанрових особливостей літературних пам'яток, а також історичного контексту. Окрім того, герменевтика спрямована на виявлення прихованих або замаскованих змістів тексту. Коли ж мова йде про сам процес пояснення чи розкриття змісту, застосовується поняття "інтерпретація", що стосується як давньої, так і сучасної літературної традиції." [20, 167].

Музична феноменологія інтерпретації глибоко вкорінена у феноменологічній філософії, зокрема в роботах Едмунда Гуссерля, Моріса Мерло-Понті та Мартіна Хайдеггера. Феноменологія, як філософський підхід,

прагне досліджувати структури людського досвіду, як вони утворюються у свідомості, наголошуючи на інтернаціональності, сприйнятті та втіленні. Ці основні принципи є фундаментальними для розуміння того, як виконавці-музиканти сприймають і відтворюють музику.

Музична нотація, що використовується сьогодні, є логічним розвитком нотного запису крізь століття і теперішнє розуміння є часто відмінним від розуміння у часи XIV-го століття у Італії чи у Англії в XVI-му столітті. Композитори минулих століть використовують нотацію стосовно конвенцій свого часу, отже, є всі шанси, що виконавці сучасності не до кінця вірно сприймають та інтерпретують музику тих часів. Наприклад, Тюрстон Дарт, британський музикознавець, клавесиніст і диригент, з приводу ритмічного-аналогічного феномену BREVE - зазначає: «Сьогодні символ *breve* використовується вкрай рідко; коли це трапляється, воно інтерпретується як справді дуже довга нота. Для людей дванадцятого століття *breve*, як випливає з його назви, було коротким; це була фактично найкоротша значення з тих, що існували. На теперішній час тактовий розмір $3/2$ – це тактовий розмір і не більше; до п'ятнадцятого століття він позначав темп, а також метричну структуру музики. Сьогодні крапка біля ноти подовжує її наполовину, але в сімнадцятому та вісімнадцятому століттях вона часто подовжувала її набагато більше. Сьогодні вертикальна риска над нотою означає, що її потрібно грати стакатіссімо; у вісімнадцятому столітті ідентичний символ використовувався для позначення простого стаккато. Сьогодні сарабанду прийнято вважати повільним танцем; у першій половині XVII століття він був дуже швидким»[25, 13]. Сучасний інтерпретатор, виконуючи музику різних епох, повинен повністю дослідити психологію та методи тогочасної інтерпретації, щоб оживити музику з тією ж автентичністю. Таким чином випливає, що є набагато більше шансів, щоб знайшлось би порозуміння між новочасним композитором та інтерпретатором.

«Інтерпретація, у ширшому розумінні, – це ключова операція когнітивізму, яка полягає у наданні сенсу всім формам духовної діяльності людини, що матеріалізуються у знаках чи чуттєво-візуальних образах. Інтерпретація – це

фундамент кожного процесу комунікації, де потрібно розуміти задуми та дії людей, їхні слова та рухи, художні тексти, музичні твори, мистецькі витвори, а також різноманітні знакові системи». Музичне інтерпретування є творчою діяльністю музичного мислення, яке структуровано когнітивним мисленням, і спрямовано на виявлення виражальних та смислових аспектів музичного твору [14, 5-8]. Відтак, воно може одночасно бути і процесом, і результатом цієї діяльності.

Наразі варто зазначити, що інтерпретація є репродуктивною категорією у музиці оскільки твори інтерпретують позамузичну дійсність (меси, ораторії, опери, пісні, симфонічні поеми, музичні ілюстрації, програми-мініатюри), а також є творчо-виконавською категорією, оскільки виконавці не лише відтворюють, а й творчо інтерпретують музичні твори. Що спільного між цими різновидами тлумачення? Отже, це творчий процес. Феномен інтерпретації – це об'єктивація творчого процесу. Щодо музики, необхідно зазначити, що таке тлумачення поняття "інтерпретація" є недостатнім для розуміння ролі інтерпретатора-музиканта. У "Музичній енциклопедії" можна прочитати, що інтерпретація – це "...у вузькому практичному сенсі – процес осмислення звукового втілення виконавцем нотного тексту (Є.Г. Гуренко). У ширшому розумінні І. визначається не лише як виконавське, а будь-яке (і слухацьке, і музикознавче) трактування музичного твору, що повинно призвести до глибинного розуміння його змістовно-сміслової концепції (В.Г. Москаленко); як пояснення структури «звукового об'єкта» та розкриття музично-інтонаційного значення (М.А. Давидов); як інтелектуально-емоційна реакція суб'єкта на певну сукупність відчуттів, уявлень, понять та сприйняття (М.В. Лисенко); як логізоване відображення реальності у різноманітних формах мовної фіксації (І.Полусмяк) [21, 242]. Звідси випливає, що за таким визначенням, інтерпретаторами художнього твору є лише виконавці. В минулому, тобто до середини XVIII століття, мистецтво було тісно пов'язане з композиторською діяльністю, оскільки самі творці здебільшого були й виконавцями. З XIX століття починається активний розвиток концертної діяльності, що призводить

до закріплення виконавського типу інтерпретації, а з другої половини XIX століття формується теоретична інтерпретація, зосереджена на вивченні різноманітних виконавських шкіл, естетичних принципів, технологічних аспектів виконавства тощо. У XX столітті вона набула статусу самостійної галузі мистецтва. Як зауважив Ф. Бузоні: «Виконання твору – теж транскрипція».

Отож, цей поступ свідчить про еволюцію тлумачення крізь століття. Спричинено це тим, що інтерпретація торкнулася когнітивної та емоційної сфер сприйняття багатьох митців. У результаті вона ставала дедалі різноманітнішою та продовжує удосконалюватися. Це є продовження розв'язку, використання запропонованих підходів для відкриття нових явищ, творчого розвитку чиєїсь філософії.

Когнітивний компонент у музично-виконавському просторі. Когнітивний стиль виконавської інтерпретації – це цілісний психологічний процес, що включає взаємодію та трансформацію всіх компонентів свідомості індивіда до візуального та акустичного представлення музичного змісту. Цей стиль забезпечує появу нової єдності фізіологічних, емоційних, інтуїтивно-прогностичних особливостей мислення митця, реалізацію його художньо-естетичного почуття, пояснення розуміння загальних і стильових засад музичного зростання. Даний компонент собою являє такі психомоторні явища, як пізнання, організація досвіду особистості, осмислення та розуміння музикантом музичних творів. Специфіка когнітивної функції музично-образного мислення передбачає включення до структури завдань образно-чуттєвих компонентів, що сприяють розвитку оціночних суджень та визначають «ключові» компоненти музично-образної ситуації [6]. Отже, головною моделлю когнітивної психології постає модель обробки інформації; когнітивним підходом у виконавській творчості іменуємо – вивчення нотного матеріалу, розуміння звукового середовища та втілення в оригінальній формі, що також передбачає розшук специфічної когнітивно-виконавської стратегічної моделі. «Дана модель створена для реалізації повноцінних творчих та індивідуально-виконавських завдань, об'єктивації унікальності. Ця модель включає в себе стилістичний

простір виконання, що містить розуміння історичних передумов творчості композитора, знання жанрово-стильових факторів, володіння скрипковим репертуаром. Виконавці стають авторами нових смислових значень, реалізованих у прямому звучанні власної інтерпретації» [9, 11].

Сама виконавська інтерпретація може створити нову звукову форму твору або запропонувати позамузичну реальність у даному творі. Це відоме явище в мистецтві перформансу. Це відбувається, роблячи певні особливості роботи більш помітними, напр. висування на передній план чогось другорядного (прихованого). Часто, щоб добре представити твір, потрібно багато виконань. Можливо, відомі музичні інтерпретації характеризуються тим, що вони надають твору абсолютно нової звукової форми, а в ній і через неї відкривають нову музичну реальність.

У межах когнітивно-виконавської моделі можна виокремити кілька ключових етапів:

1. Початковий аналіз та розпізнавання нотного матеріалу з урахуванням знакової природи музичного письма, засобів виразності, а також стабільних і змінних компонентів музичної мови;
2. Структурування твору на менші функціональні частини для глибшого розуміння його побудови;
3. Інтерпретація основного задуму автора та його художніх намірів;
4. Втілення смислово-образного змісту музики у виконавській практиці;
5. Передача індивідуального творчого бачення через виконання, що несе особистісну інтерпретацію музичного повідомлення.

Необхідно наголосити на важливості систематичної практики для музиканта, що включає постійне професійне зростання, здобуття нових знань і обмін виконавським досвідом. Це сприяє збереженню та розвитку індивідуальної виконавської ідентичності. Дія та досвід у цьому процесі тісно переплетені. Як зазначає видатний чилійський філософ, психолог і письменник Умберто Матурана, "кожна дія є пізнанням, а кожне пізнання – це дія" [13, 224].

Естетичний досвід, який дарує мистецтво, має свою цінність не лише завдяки новизні, а й через здатність відкривати глибинні пласти внутрішнього світу слухача. Саме ця здатність формує інтелектуальну, емоційну та духовну структуру особистості [12, с. 356].

Музичне виконавство в контексті комунікації між скрипалем та слухачем повинне враховувати низку важливих чинників. До них належать: жанрово-стильова приналежність твору (наприклад, бароко, романтизм тощо), його емоційна виразність (лірична, епічна, драматична), а також формат виконання (сольне, ансамблеве або оркестрове). Така багатогранність комунікативної взаємодії в межах когнітивно-виконавського підходу формує нову інформацію, що надає персоналізованого смислу музичному твору.

На думку Курта Закса, "стиль мистецтва — це відображення внутрішнього світу людини, позбавлене усталених рамок і схильне до постійного оновлення. Тут не існує нав'язливої гонитви за досконалістю, однак присутня здатність до невпинної адаптації до змінних потреб особистості" [14, с. 440].

Емоційний (творчий) компонент у формуванні виконавського стилю скрипаля є невід'ємною частиною його інтерпретаційної діяльності. Індивідуальний стиль виконавця, який спершу проявляється на рівні особистої манери, надалі розкриває глибші пласти: стильову епоху, виконавську школу, жанрову специфіку та національний контекст.

Експресивність у музиці ґрунтується на здатності виконавця передавати особисті емоційні переживання. Оскільки музика має інтенціональну природу, вона звертається до психоемоційної сфери виконавця, що сприяє створенню гармонійного зв'язку між композиторським задумом та його сценічним втіленням.

Як зазначається у джерелі [22, с. 21], "експресіо — це зовнішнє виявлення внутрішнього стану, водночас — проникнення у глибини партитури, що дозволяє передати досвід через виконання, надаючи твору психоїдної динаміки". У цьому підрозділі розглядатиметься психологічна специфіка інтерпретаційної діяльності музиканта.

Кожен інструменталіст сприймає музичний твір крізь власну призму, що визначає характер інтерпретації. Таким чином, особистісні риси виконавця впливають на його підхід до творів різних стилевих напрямів. Крім того, схильність до певних жанрових форматів часто пов'язана з домінуючими рисами індивідуального характеру музиканта.

У строгому сенсі інтерпретація — це послідовне втілення особистісної концепції музичного твору у виконавській дійсності. Вона становить його естетичну цінність у контексті виконання. Випадок, коли виконання не містить чіткої концепції або не передає установлених виражальних характеристик твору, не може вважатися інтерпретацією. Водночас в межах однієї інтерпретації можливі варіантні виконання, які можуть бути більш або менш вираженими.

Тим самим інтерпретація є процесом реалізації художнього задуму та вираження змісту музичного твору. Таким чином, якщо інтерпретація не знаходить свого втілення у виконанні, це не означає руйнування самого виконання або втрати його методологічних засад, однак таке виконання перестає бути інтерпретацією.

Інтерпретація має епіфеноменальний характер: вона залежить від виконання, оскільки не може існувати без нього, проте водночас є автономним явищем із власною структурною природою. Вона може бути проаналізована як самостійна категорія, незалежно від конкретного виконання, а також у контексті його реалізації. Водночас виконання може бути розглянуте як у зв'язку з інтерпретацією, так і окремо від неї.

Виникає питання стосовно людської психології, що непросто цілковито та однозначно відтворити авторську ідею. Варто розуміти, що для найточнішої передачі задуму композитора слугує так звана «звукотворча воля» (за К.А. Мартінсенем). Цей термін формується на основі взаємодії різних видів музикантів та коригуюче впливає на них. Велика кількість авторів намагались розподілити виконавців за специфічними особистісними особливостями (М.Й. Варій). Надзвичайно популярною у XX ст. стає класифікація виконавців двох типів: «романтичного», що являє собою насичену емоційну палітру та

«класичного», якому притаманна раціональність. Одному типу бракує рис, що притаманні іншому.

На сучасному етапі розвитку виконавської особистості пріоритетного значення набувають процеси розвитку внутрішнього, суб'єктивного світу музиканта, котрий виникає як індивідуально-інтерпретований, емоційно-насичений, усвідомлюваний через діалогічне спілкування з реальними та ідеальними суб'єктами комунікації, що набуває для особистості виконавця різної ваги та цінності [10, 213]. Саме на цьому ґрунті формується персоналізований виконавський стиль скрипаля, котрий є синтезом інтегральних властивостей особистості, її особистісної базової структури (персонально-диспозиційний, креативно-діяльнісний, виконавсько-досвідний виміри) та особистісно-фахових структуруючих елементів (естетико-ментальна, ціннісно-пріоритетна, художньо-технологічна) [1, 128].

Варто зазначити, що особисті риси музиканта відіграють значну роль у трактуванні авторського задуму. Одним із ключових чинників є здатність до гнучкої виконавської адаптації та збереження професійного тону. Залежно від ситуації, кожна особа залучає різні типи уваги. Для музикантів важливим є розвиток умінь концентруватися, розподіляти увагу та контролювати емоції під час передачі музичних настроїв. Той, хто прагне стати універсальним виконавцем, повинен знайти гармонійне поєднання особистісних, психологічних і виконавських якостей. Хибною є думка, що натхнення повністю усуває усвідомленість під час виконання. «Натхнення виконавця – синтез комплексної свідомої диференційованої праці протягом тривалого періоду часу, що виливається в гармонійне цілісне, емоційно насичене, художньо-технічне відшліфоване в деталях виконання, яке тільки за таких умов має вплив на слухача» [1, 190].

Емоційна складова є ключовим елементом у сфері музичного мистецтва, проникаючи в усі її аспекти. Відповідно до міркувань Є. Б. Йоркіної, процес інтерпретації музичного твору у виконавця визначається не лише взаємодією інтуїтивного відчуття та свідомої аналітики, а й глибоко особистісними

психологічними симпатіями до певних музичних форм. Велике значення має те, наскільки музикант комфортно почувається у конкретному жанрі чи стилі, адже саме це дозволяє йому виразно передати авторське бачення.

Отже, характер інтерпретації безпосередньо пов'язаний із комплексом індивідуально-психологічних рис, музичних здібностей виконавця та його здатністю до внутрішньої гармонізації власного стилю виконання. Створення ідентичного музично-психологічного «Я» стає важливою умовою для досягнення високого рівня виконавської майстерності. Водночас варто розуміти, що існує низка чинників, які не підлягають свідомому впливу виконавця, зокрема – темперамент, з яким людина народжується. Темперамент виступає своєрідним фундаментом, що визначає характер і динаміку професійного розвитку музиканта.

Є.Б. Йоркіна виділяє наступні типи музикантів-виконавців за темпераментом:

Флегмато-сангвінік – розумовий

Сангвіно-холерик – імпульсивно-романтичний

Холеро-флегматик – конструктивний

Холеро-сангвінік – артистичний

Сангвіно-флегматик – пластичний

Меланголо-холерик – захоплюючий

Сангвінік – бійцівський

Меланголо-флегматик – ліричний

Флегмато-меланхолік - пасивний

Меланголо-сангвінік – аморфний

Меланхолік – чуттєвий

Холерик – вулканічний

Флегматик – інертний

Холеро-меланхолік – сумбурний

Сангвіно-меланхолік – боязкий [4, 111].

Ці типи розглядаються з точки зору їхньої виконавської ефективності, причому у змішаних варіантах переважає перший зазначений тип.

Важливо, щоб музикант не лише покладався на природні здібності, але й цілеспрямовано розвивав у собі такі риси, як узгодження слухових образів з моторними реакціями, формування внутрішньої культури уваги, моральних орієнтирів та здатності до емоційної саморегуляції. Емоції повинні не заважати, а допомагати у процесі виконання. Для цього необхідне виховання Волі — якості, яка дозволяє музикантові перебудовувати себе, доповнюючи власну природу тими рисами, яких не вистачає. Воля в цьому контексті постає як усвідомлений психологічний центр виконавської діяльності, що спонукає до внутрішньої роботи над собою.

Виконавцеві часто доводиться компенсувати брак певних якостей: дехто потребує сміливості на сцені, інші — навичок емоційної передачі. Саме прагнення до самовдосконалення й розвиток складних компонентів виконавської діяльності формують універсального музиканта.

Виконавський стиль — це своєрідне поєднання емоційної глибини, інтелектуального аналізу, набутого досвіду та технічної підготовки, що втілюється у виразну інтерпретацію твору. Цей процес постійно еволюціонує, доповнюючись новими художньо-технічними рішеннями.

Різні типи темпераменту спричиняють різноманітні труднощі у виконавстві. Меланхоліки, меланхоло-флегматики й сангвіно-меланхоліки часто зіштовхуються з надмірним хвилюванням під час виступів, особливо коли мова йде про складні, емоційно насичені твори. Відомо, що в умовах стресу посилюється вироблення кортизолу — гормону, що викликає прискорене серцебиття, впливає на адреналіновий рівень і знижує здатність до логічного мислення. Як зауважував американо-канадський когнітивний музичний професор-психолог Деніел Левітін, для покращення результатів у стресових умовах виконавцю слід розробити індивідуальну систему підготовки [30, 76]. Така система може включати різні методи — від глибокого дихання перед виступом

до регулярного тренування в умовах сцени. Кожен музикант має знайти власний спосіб керування напругою.

Холеро-сангвініки, сангвіно-холерики та сангвініки, які володіють високим рівнем емоційної збудженості, часто є надзвичайно експресивними. Вони швидко реагують на зовнішні стимули та мають вроджену артистичність, проте потребують більшої свідомої присутності в процесі виконання. Їм притаманний емоційний підхід до аналізу твору, що потім трансформується в конструктивне осмислення.

Група виконавців з підвищеною емоційною реактивністю — холерики, меланголо-холерики, холеро-флегматики — легко адаптується до віртуозних програм, адже ці типи мають високу психічну енергію, прагнення до результату та внутрішню динаміку. Проте для них критично важливо навчитися стримувати емоції та не втрачати раціонального контролю.

Типи з гнучкістю й адаптивністю — меланголо-сангвініки, сангвіно-флегматики та флегмато-сангвініки — характеризуються здатністю до плавної перебудови свого виконавського підходу залежно від контексту твору, що дозволяє їм досягати високого рівня інтерпретаційної гнучкості.

Нарешті, флегматики та флегмато-меланхоліки відзначаються врівноваженістю, повільним темпом мислення й зосередженістю. Вони не завжди відкрито демонструють свої емоції, але глибоко переживають музичний зміст. Їхньою сильною стороною є працьовитість і витривалість, а отже — здатність поступово, але впевнено досягати поставлених цілей.

Насамкінець, варто підкреслити, що чисті типи темпераменту зустрічаються вкрай рідко — зазвичай йдеться про змішані варіанти, де один тип переважає. Незалежно від природного типу, кожен музикант може розвивати свою волю, удосконалювати навички та гармонізувати себе в процесі музичної діяльності. Саме це формує його унікальне виконавське бачення та здатність глибоко впливати на слухача.

У межах даної наукової роботи також розглядаються поняття дивергентного та конвергентного мислення. Незважаючи на те, що людству вже багато що відомо у галузі психології, знання про саме мислення постійно доповнюється. На заході 60-тих років XX століття, після публікації робіт Джо Пол Гілфорда, видатного американського психолога, з'являються нові фундаментальні поняття, а саме - дивергентне і конвергентне мислення.

Термін «конвергентне мислення» походить від латинського кореня *convergere*, що означає «сходитися». Даний тип мислення спрямоване на отримання однієї найкращої відповіді, використовуючи логіку та знання [5, 250]. Його завдання – це пошук єдиного правильного рішення для певної проблеми. Воно характерне для логічного аналізу, критичного мислення та застосування існуючих знань і правил, вибирається єдине найоптимальніше рішення на основі перевірених фактів, тобто здатність знаходити найбільш логічну ідею з кількох відповідей. Як зазначав Дж. Гілфорд, «конвергентне мислення допомагає знаходити правильні відповіді, але не створювати нові ідеї». Цей тип мислення допомагає відрізнити правду від брехні, реальність від фантазій. Тим самим дана форма слугує складовою для критичного мислення. У музиці даний тип мислення слугує для дотримання нотного тексту, стилю та традиції; раціонального опрацювання; точного фразування; використання доцільних динамічних відтінків та штрихів; чіткий контроль над ритмом, темпом; опрацювання складних технічних місць; аналітичне розуміння форми і гармонії.

Завдання дивергентного мислення, які вимагають від людей генерувати якомога більше оригінальних ідей, були одними з найпоширеніших заходів, використовуваних у творчості протягом десятиліть [35, 242]. Дивергентне мислення спрямоване на пошук множинних рішень, цей термін утворився від латинського слова *divergere*— «розходитися», «відхилятися». Людина, яка мислить дивергентно, здатна генерувати безліч варіацій ідей щодо вирішення одного завдання або мислить нестандартно. Джо Пол Гілфорд визначав цей тип мислення як «здатність створювати оригінальні ідеї без обмежень уяви». Альберт Ейнштейн зазначав, що уява важливіша за знання, бо знання у людини

є обмеженим. Саме завдяки даному типу мислення людство відкриває нові шляхи розвитку, створюють мистецькі шедеври та здійснюються прориви у науці, тим самим слугує показником творчого потенціалу. У музиці даний тип мислення слугує для імпровізації; відкритість до емоцій, інтуїції, моментального натхнення; гнучкість у передачі настрою ; зміна тембрової палітри; народження нових варіантів фразування, які не суперечать, а збагачують твір

Конвергентне та дивергентне мислення, які часто асоціюються із креативністю і є бажаними аспектами для розвитку музиканта-виконавця. Ці два терміни (разом чи окремо або лише дивергентне мислення) слугують провідною роллю для опису креативності, оскільки креативність часто пов'язана з нестандартним мисленням, що відхиляється від норми. Звідси випливає, що дивергентне та конвергентне мислення ведуть провідну роль у когнітивних процесах щодо утворення творчого мислення.

Чи можна сказати, що один тип мислення важливіший за інший? Зовсім ні. Для повноцінного розвитку особистості музиканта-виконавця необхідно поєднувати обидва підходи.

Творче мислення займає центральне місце в мистецтві, науці та повсякденному житті. Мел Роудс, американський психолог, у своїй статті «Аналіз творчості» поділяє творчість на чотири сфери, також відомі як «Чотири П» - (1)продукт, (2) персона, (3) процес, (4) преса (зовнішні сили, які можуть впливати на попередні сфери) [32, с.107]. Також варто розглянути яким чином утворюється творче мислення. Варто опиратись безпосередньо на проведені дослідження [63], звідси випливає, що креативне мислення включає динамічну взаємодію широкомасштабних систем мозку. Широкомасштабними називають схожу модель мозкової активності та зв'язку в цілому ряді творчих завдань і областей, від дивергентного мислення до музичного виконавства. «Широкомасштабні мережі мозку визначаються за їх функцією та забезпечують узгоджену основу для розуміння пізнання, пропонуючи нейронну модель того, як виникають різні когнітивні функції, коли різні алгоритми областей мозку об'єднуються в автоматичну організацію коаліцій. Кількість та склад коаліцій

буде залежати від алгоритму та параметрів, що використовуються для їх ідентифікації»[32, 113].

Музикант-виконавець створюючи щось нове, розширюючи спектр «звукових емоцій», стикається з таким поняттям як самоідентифікація. Слід зауважити, що це не стосується наукового обчислення особистісних параметрів музиканта, адже цей аспект означає роботу, роботу над вдосконаленням. «Кожна думка повинна знаходити свій вихід до практики, щоб у ній підтвердилась власна істина»[11, 116]. Відповідно все залежить від наполегливості, працьовитості та бажання музиканта-виконавця ідентифікувати власне особистісно-виконавське «Я».

Причому найбільш переконливим висновком є те, що стандартна та виконавча контрольні мережі, які можуть демонструвати антагоністичний зв'язок, мають тенденцію співпрацювати під час творчого пізнання та художнього виконання музикантом-інтерпретатором. Ці результати мають значення для розуміння того, як мережі мозку взаємодіють для підтримки складних когнітивних процесів, особливо тих, що включають цілеспрямоване, самогенероване мислення.

РОЗДІЛ 3. Творчо-когнітивний та крос-культурний виконавський аналіз скрипкового концерту та мініатюр Яна Сібеліуса

Насамперед виконавець – це особистість, якій притаманне самоусвідомлення, особистісний виконавський світогляд. Кожен музикант особистісно шукає свої специфічні музично-виразові засоби. Музиканту-виконавцю притаманні такі критерії, як: музичні здібності, індивідуально-психологічні якості, досвід. Відповідно щодо цих критеріїв кожен виконавець є неповторним [9, 18]. Щодо індивідуального виконавства головним критерієм є особистісним унікальним мисленням та особистісною системою художньо-виразовими специфічними скрипковими засобами. «Самоусвідомлення власної оригінальності, особливостей музичного твору через призму виконавського світогляду складає сутність персоналізованої виконавської особистості» [1, 153].

Питання крос-культурних розбіжностей у музикантів-виконавців є досить важливим. У крос-культурному дослідженні головну увагу акцентують на спільних та відмінних рисах та розвитку певних соціальних й психологічних феноменів у різних культурних групах. Дослідження цього типу мають два рівні: перший – опис спільного та відмінного, другий – їхнє пояснення через призму виконавців.

Крос-культурними називають комунікації на «перетині» культур, за наявності явних відмінностей цих культур, а також на перетині світоглядів, поглядів, віків, статусів і звичайно їх самих – культур, тобто спілкування та взаємодія людей представників різних культур. Крос-культурна комунікація – це завжди міжперсональна комунікація в спеціальному контексті, коли один учасник виявляє культурну відмінність іншого [64]. Це питання стосується культурних витоків музики, її відношення до мов та культур, специфіка розуміння, навчання та інтерпретування. Для проведення даного аналізу з використанням крос-культурної методології необхідно залучити методи, що поєднують крос-культурну психологію та музикознавчі підходи щодо дослідження музичного виконання. Отже, з емпіричної точки зору можна стверджувати, що музика є універсальним феноменом, присутнім у всіх

культурах, проте її сприйняття та інтерпретація варіюються залежно від соціокультурного контексту, когнітивних та емоційних особливостей музикантів різних культур. Також, звичайно, дуже важливо є розібрати походження та специфіки етнічних впливів на музикантів-інтерпретаторів. Даний аналіз буде розписаний наступним чином : порівняння музичних систем (ладів, ритмів, форм); стильові особливості гри на інструментах у різних культурах (при наявності); техніки інтерпретації, орнаментації; вплив соціокультурного контексту на виконавця-скрипаля (релігія, традиції, мова); міграція музичних ідей: наприклад, як джаз вплинув на японську музику або як східні ладові структури використовуються в європейській камерній музиці. Це дослідження утворення «особистісного музичного етно-коду» даних виконавців, тобто як музиканти адаптують, інтегрують і інтерпретують ці впливи у власному виконавстві. Також варто зазначити, що крос-культурний розвиток сприяє збагаченню як когнітивного, так і дивергентного типів мислення, формуючи у музикантів широкий світогляд і гнучкість у творчих процесах. Наприклад, під час навчання різних мов, розвивається когнітивне мислення, пам'яті, уваги (когнітивна гнучкість); знайомство з чужими традиціями формує повагу, відкритість до нового (культурна емпатія); комбінування стилів і технік стимулює творче мислення (дивергентне мислення); музикант може працювати в різних жанрах, з різними колективами (професійна універсальність); через музику музикант може знайти точки дотику між власною ідентичністю і світовим культурним досвідом (особистісна інтеграція). Крос-культурний аналіз у музиці — це міст між культурами, виконавцями та їхніми світоглядами. Він відкриває нові горизонти пізнання психології музикантів-інтерпретаторів, формуючи їхні особистістості з глибоким, толерантним і вільним творчим мисленням. Також, у даній роботі, це слугує порівнянню характеру ментальностей із врахуванням індивідуальних рис виконавців.

Безперечно, виконавець не має змоги повністю відтворити ті ментальні процеси, які відбувалися у композитора в момент створення твору. Проте інтерпретація вимагає від виконавця прагнення до максимальної психологічної

єдності з авторським задумом. Це злиття відбувається на рівні глибоких ментальних шарів, де розуміння музики переходить межі логічного аналізу. Слід також наголосити, що композитори часто мають у своїй творчості персоніфіковані образи — ліричних героїв, і саме через них здійснюється проєкція їхнього емоційного світу. Відповідно, достовірна інтерпретація можлива лише в результаті синтезу трьох компонентів: ідеї автора, внутрішнього героя твору та виконавського бачення інтерпретатора.

У рамках цього дослідження розглядатиметься скрипковий концерт Яна Сібеліуса Оп.47, ре мінор, у виконанні Гіларі Ган [42] та Максима Венгерова [43]. З огляду на це, доцільно звернутися до особистості композитора та самого твору, аби краще усвідомити контекст його створення.

Ян Сібеліус — видатний фінський композитор, чия творчість вийшла за межі свого часу. Він не дотримувався жодної з усталених шкіл чи музичних напрямів, а творив винятково у власному стилі, глибоко переконаний у своїй ролі як своєрідного посередника між історією та мистецтвом [34, 23]. Його музика глибоко пронизана елементами фінського фольклору й базується на досконалій композиційній техніці. Саме завдяки йому була закладена основа національної музичної ідентичності Фінляндії, що забезпечило йому міжнародне визнання.

Особливе місце в творчості композитора посідає скрипка — інструмент, до якого він мав глибокий емоційний зв'язок. Перша версія його знаменитого концерту для скрипки у ре-мінор, Оп.47, була написана у 1903 році, друга — у 1905-му. Цей твір став не лише одним із найяскравіших зразків скрипкової музики перехідного періоду між XIX та XX століттями, але й підніс композитора на міжнародний рівень у жанрі скрипкового концерту. У концерті вдало поєднуються новаторство, традиції фінської музики та яскраво виражена індивідуальність автора. Усі провідні риси композиторського стилю Сібеліуса проявляються в ньому з винятковою виразністю.

Цей твір — приклад глибокої емоційної палітри, де поєднуються велична героїка з легкою танцювальністю, що створює ефект патетичної лірики. Можливо, така емоційна насиченість зумовлена особистими переживаннями

автора, адже, як зазначав сам Сібеліус: «Приснилось, що мені дванадцять років і я — віртуоз» [26, 37]. Хоча ця нотатка з'явилася в 1915 році, під час роботи над сонатою для скрипки та фортепіано, вона гармонійно співвідноситься і з моментом написання концерту. Цей твір композитор створював насамперед для себе — для того віртуоза-скрипаля, яким мріяв стати. У юності Сібеліус прагнув до виконавської кар'єри, але через пізній початок занять та травму плеча змушений був відмовитися від мрії. Він зізнавався: «Все ще існує частина мене, яка прагне стати скрипалем. І ця частина проявляє себе незвичайним шляхом» [33, 196–198].

Його любов до інструмента та біль від нездійсненої мрії пронизує увесь концерт. Попри його виняткову виразність, перша редакція твору виявилася надто складною для виконання: під час прем'єри у 1904 році скрипаль Віктор Новачек не зміг впоратись із технічною віртуозністю партії. Це викликало розчарування композитора, який у результаті вирішив переробити твір: він спростив технічні моменти в соло, розширив каденцію у першій частині й посилив оркестрові фрагменти. Працюючи над концертом, Сібеліус зазначав у листі: «Моє серце обливається кров'ю, коли я бачу що відбувається. Таке враження, що основа тікає у мене з-під ніг. Мені потрібна соломинка, за яку я міг би ухопитися. А я її не знаходжу» [19, 107].

Друга версія концерту з'явилася у 1906 році, її виконали в Хельсінках. К.Т.Флодін зауважив, що цей твір вирізняється складною ритмікою, технічною насиченістю та певною рапсодичністю. Відомо, що Сібеліус працював над твором із перервами, що свідчить про внутрішню напругу й боротьбу під час його створення. У 1910 році молодий скрипаль Ференц фон Вечей виконав концерт у Берліні та Відні, саме йому композитор присвятив цей твір. Попри те, що спочатку концерт не здобув широкого визнання, згодом він став одним із найбільш затребуваних творів на провідних світових сценах [28, 198–199].

Таким чином, скрипковий концерт Ор.47 є надзвичайно важливим етапом у творчому шляху Сібеліуса. Хоча його написання припало на часи розквіту романтизму, композитору вдалося зберегти індивідуальний почерк — світло-

пастельна палітра емоцій доповнюється яскравими музичними спалахами, що символізують його юнацькі мрії про віртуозність. На тлі особистісних потрясінь образ соліста — ідеалізованого виконавця — прагне до світла, до реалізації мрії, однак не досягає бажаного, залишаючи по собі тінь суму, що звучить у меланхолічній темі на струні соль. Композитор виявляє себе як національний провідник, близький за психологічним типом до народного мудреця-оповідача [34, 26].

У подальшому аналізі розглядатимуться виконавські підходи Максима Венгерова та Гіларі Ган через призму психології виконання та концепції «музичного етнокоду» скрипалів. Але перед тим слід звернути увагу на індивідуальні риси кожного з них, що мають суттєвий вплив на інтерпретацію концерту.

Максим Венгеров : «завжди хотів передати людський голос, тому почав грати на скрипці. Мені це близьке, бо моя мама диригент-хоровик» [66], за національністю — ізраїльтянин. Яскравий, харизматичний та вольовий виконавець, один з найбільш динамічних виконавців та універсальний музикант. Як не дивно, але й ізраїльська музика відноситься до одних із унікальних через різножанрові збагачення. «Музична культура Ізраїлю сформувалася на основі національних традицій палестинських євреїв та арабів, а також музичних надбань євреїв, які переселилися до Ізраїлю з різних країн. Це сприяло виникненню жанру мізрахіт, що поєднує елементи арабської, єменської, грецької, індійської, курдської, турецької, марокканської та іракської музики»[56]. Звідси випливає, що це яскравий калейдоскоп звуків, що відображає багатогранність культури та історії країни. Вона поєднує в собі традиції єврейських громад з усього світу, створюючи унікальну музику. Прослуховуючи деякі записи ізраїльської музики [57], для кращого ознайомлення, можна сміливо стверджувати, що дана музика насичена особливою мелодикою: мікро тональність — використання чверть тонів; пентатоніка та модальні лади — особливо характерні для єменської, ефіопської та арабської музики; імпровізаційна мелодійність — часто мелодії варіюються

на ходу. Щодо ритміки : нерівномірні розміри (5/8, 7/8 тощо) — успадковані з балканської та арабської музики та акцент, 198-199-овані синкопи, що збагачують виразність.

Завжди виразне трактування, чудове почуття гумору та відчутна прихильність до слухачів. Переглядаючи його автобіографічні інтерв'ю, з впевненістю можна стверджувати, що людина «палає» музикою, це може вказувати на артистичний та інтелектуальний типи. Навіть, свій перший проєкт Максим назвав *Playing by Heart* (у перекл. з англ. – гра серцем), 1997 року, на замовлення телеканалу BBC, також цей фільм був представлений на Каннському кінофестивалі 1999 року [41]. Максим Олександрович не лише присвячує себе музиці, але й є почесним членом благодійних ініціатив - Послом Доброї Волі UNICEF, виступаючи з серією концертів в Уганді, Косово, Таїланді). Учень Захара Брона. Являється власником скрипки А. Страдіварі 1727 року, на якій колись грав Р. Крейцер. Виступає на найвідоміших та найпрестижніших сценах світу, під керівництвом одних із кращих диригентів (К. Аббадо, В. Гергієв, Д. Баренбойм, К. Дейвіс, та багато інших). Має понад тридцять студійних записів різноманітного скрипкового репертуару, володар багатьох нагород, в тому числі два «Греммі», чотири *Gramophone Award UK* багато інших. Про нього знято декілька фільмів. Зараз, М. Венгеров продовжує займатися концертною діяльністю, як в якості соліста - так і диригента. Є професором Лондонської Королівської Академії та ін. Постійно займається проведенням майстер-класів [38].

Усе вищезазначене безсумнівно знаходить своє відображення в його грі: особистісне прочитання музики, харизматична подача, бездоганне інтерпретування, широка палітра тембрів і глибоке осмислення змісту музичних творів. Попри все це, концерт Яна Сібеліуса відтворюється у досить академічній манері. Безперечно, виконання вражає своєю харизматичністю та внутрішнім світом соліста, акцентуванням на тембрах, що значно збагачує і поглиблює ідеї Я. Сібеліуса у його інтерпретації концерту [43].

Гіларі Ган визначає свою мету: «Що я дійсно бажаю робити, що підтримуватиме мою творчість, і що зрештою зробить мене художником, яким я прагну бути» [37]. Прослуховуючи інтерв'ю з Гіларі, відчувається її неперевершена цілеспрямованість, прагнення до досконалості, що свідчить про інтелектуальний та конструктивний склад особистості виконавиці. Американка за походженням, вона навчалася у консерваторії Пібоді за методом Судзукі. Серед її наставників була одеситка Клара Беркович. На сьогодні Гіларі Ган дала понад 800 концертів, з яких близько 500 – з оркестром. Виступи відбулися у понад 200 містах 27 країн світу. Її партнерами стали 150 диригентів. Скрипалька грає на скрипці, зробленій Жаном Батистом Війомом у 1864 році, яка є копією інструменту Джузеппе Гварнері [40]. Віртуозність, кришталева інтонація та бездоганна чіткість виконання принесли їй заслужене визнання публіки. Відомо, що американська школа скрипки базується на синтезі європейських традицій та американської свободи інтерпретації. Сформована іммігрантами з Німеччини, Угорщини та Франції, вона демонструє поєднання різних підходів та смислових пластів у навчанні та виконавстві.

Сили мистецької та психологічної глибини музично-драматичних постатей у концерті двоє інтепретаторів передають по-різному, з огляду на їх індивідуальні стилі.

Перша частина (*Allegro moderato*) починається без оркестрового вступу, соліст презентує головну тему на фоні блискучих скрипок. Максим трактує ГП дещо агресивніше, вдаючись до ліктьової вібрації, що додає ноту брутальності, вмить постає образ сутінків, сходу сонця над гірським озером. Гірський хребет схоплює перші промені, віє прохолодний вітерець, з'являється іній. Гіларі репрезентує ГП делікатніше, використовуючи кистьову вібрацію та менше торкається смичком, чим додає до сходу сонця – політ маленької пташки, наповнюючи теплом світанок. Ян Сібеліус збагачує партію соліста поступовим наростанням напруги, що досягає кульмінації у каденції. Він також додає ще більше індивідуальності солісту, не дублюючи ГП в оркестровій партії, а лише декілька мотивів у соло духових. Зв'язкова партія представлена варіюванням

матеріалу ГП. Побічна партія звучить у розділі *Molto moderato tranquillo*, встановлюючи тональність Сі-бемоль мажор. Гіларі Ган підходить до ПП з надзвичайно елегійним настроєм, розповідаючи дещо трагічну, але з нотками романтизму історію.

Натомість Максим Венгеров доповнює елегійну тональність легким присмаком захоплення, відчувається масштабніша штрихова техніка, поступово готуючи побічну тему, котра характеризується наполегливішим характером та виразнішим малюнком мелодії. Чітко видно контраст типів обох музикантів під час відтворення фінальної частини та кульмінаційного моменту її вибухової кульмінації. У цьому скрипаля помітно виражений тип із холеричним відтінком, про що свідчать різкі рухи правої руки, а у Гіларі Ган – спокійніше, проявляються флегмато-сангвістичні риси, вона стає зосередженішою та конструктивнішою у своїх рухах. Кульмінація поволі згасає, скрипкове соло драматично постає, як фенікс з попелу, потім виконує стрибок на три октави і повільно опускається – мов птах, що ширяє в гірській долині.

Найбільше, без сумніву, тип музиканта проявляється під час відтворення каденції. І саме в цей момент обидва виконавці демонструють свою індивідуальність, як інструменталісти. В цьому конкретному контексті концерту каденція виконує додаткову роль розробки. Також, каденція побудована на двох темах ГП. Цей розвиток каденції підкреслює її психологізм першої частини, додає напруги, немов грозові хмари наступають на сонячне світло, затьмарюючи все навколо своєю тінню. І знову з'являється прохолодний вітерець... Гіларі показує надзвичайну зібраність у своїх рухах далі, експресія вражаюче стримана та відчувається цілковита свідомо зосередженість, права рука нагадує рух крил метелика, він спритний і дуже легкий водночас, знову відчутний флегматичний тип з невеликою домішкою холерика, адже, судячи з її рухів тілом, вони доволі імпульсивні. Натомість у Максима експресія набагато яскравіше виражена, помітно, що він піддається емоціям, додаючи темряви до гри, права рука летить над струнами, як крило велетенського птаха, міміка артиста ніби-то вбирає у себе глядача-слухача у власні емоції, що знову вказує на холеро-сангвіністичний тип.

Так, дані виконавці-скрипалі кардинально відрізняються, проте завдяки їхній пластичності та набутим вмінням – їм легко інтерпретувати твори та втілювати різні характери й емоції. Далі йде реприза, котра окреслює рамки тематичного матеріалу експозиції. Ще більше таємничості та похмурості вносить інтонування теми на басу в тональності субдомінанти, сутінки переходять у темряву. Після цього звучить tutti, що виконує роль симфонічної інтерлюдії. До величного апогею слухача готують духові інструменти. Тема кларнета переносить слухача до сі-мінору, за ними лунає золото оркестру – тромбони, підсилюючи своїм потужним звучанням. ПП демонструє статику, в той час як ЗП посилюється надзвичайною віртуозністю солістів, які надалі й беззмінно проявляють особистісний стиль виконання, водночас оркестр нібито створює тінь цьому бездоганному звучанню, підкреслюючи солістів та не перекриваючи їх динамікою звучання.

Для другої частини концерту Ян Сібеліус обирає тональність Сі-бемоль мажор. Цю тональність композитор обожнював, вона була невіддільною частиною його творчості. Це як рух для матерії, або переконання для Сократа – невід'ємна складова. На мою думку, кожен має свої особисті невід'ємні речі, що визначаються психологією, сприйняттям та відчуттям світу, бо всі ми по-різному дивимось на життя. Для Яна Сібеліуса такою була тональність Сі-бемоль мажор. Він бачив у ній світло, яке пронизане меланхолією. Відомо, що він захоплювався творчістю Й.Л. Руненберга та Г. Векселя, чий світ сповнений ліризму, ностальгії та меланхолії. Через цю призму ми відчуваємо, як Я. Сібеліус представляє другу частину та запрошує нас у світ спогадів. Також важливо зазначити, що повільна частина концерту за формою нагадує скандинавський романс, що відразу малює в уяві величні норвезькі фіорди, осяяні сонячним заходом.

Далі відчувається згасання сольної партії, натомість акомпанемент набирає потужності. Немов внутрішній конфлікт митця, який на шляху скрипаля зустрічав чимало перешкод, та пристрасть до скрипки була його незмінним компасом. Соло скрипки зненацька змовкає – момент найвищої напруги у цій сутичці, музична сповідь Яна Сібеліуса сягає кульмінаційного піку, соло

скрипки поновлюється у стилі *lamento*, що свідчить про його непохитний дух. Згодом чуємо другу тему, наповнену енергією яскравих емоцій та переживань, виражених завдяки тремоло оркестру. У репризі, перша тема додає відчуття напруження та хвилювання. Максим Олександрович демонструє більш холеричну манеру виконання, тоді як Гіларі Ган продовжує витримувати свій флегматичний стиль.

Фінал розпочинається сміливо та енергійно. Саме цим вирізняє віртуозне закінчення концерту, витримане в ритмі полонезу. Тут розгортається показ тріумфу митця над особистими бар'єрами та втілення п'яної мрії. Гіларі та М. Венгеров знову виявляють власну манеру гри і, як на мене, кожен згадує моменти, коли доводилося стикатися з критичними ситуаціями. Максим Олександрович демонструє більш звичне для себе – яскраве з характером, знову підкреслюючи свій артистичний типаж, а Гіларі Ган – раціональна, але з ледь помітною холеричністю. Саме цей мотив перетворюється далі на цілий потік пасажів – висхідні гами терціями, наприклад. Далі ПП звучить похмуро завдяки акцентам на четвертних нотах, органному пункту.

Фінальна частина постає завдяки пасажам дрібними шістнадцятими, обгортаючи «ліаною» нову мелодію. Відчувається, як композитор бореться зі своєю слабкістю стати віртуозом. Далі лунає інтерлюдія та реприза з оксамитовою віртуозністю скрипки, а ПП набуває виразності та облігато сольного інструменту. Останні миті циклу відзначаються рисами вічної міці та оптимізму. «Не можна бути надто прагматичним та оцінювати виключно за результатом – людяніше судити стосовно намірів» [39].

Наступний аналіз Концерту для скрипки з оркестром ре мінор, Ор. 47 Яна Сібеліуса буде здійснено крізь призму слов'янської та японської культур, зокрема на основі виконавських інтерпретацій японської скрипальки Саяки Шодзі (яп. 庄司 紗矢香) [49] та українського музиканта, одесита Олексія Семененка [50].

Розглянемо даних виконавців скрізь призму психології виконавства та специфіки їхнього походження. Перш ніж приступити до аналізу, хочеться відмітити риси обох музикантів із врахуванням крос-культурного аспекту.

Саяка Шодзі – японка та послідовниця японської скрипкової традиції. В інтерв'ю [54] вона зазначає, що японська спадщина сприяє її увазі до деталей та особливому зв'язку з природою і духовністю. Її бабуся походить з родини, яка з XII століття утримує буддистський монастир, що підсилює її духовні корені. Крім музичної кар'єри, Шодзі займається візуальним мистецтвом, створюючи проекти, що поєднують музику та візуальні образи. Її проект "Синестезія" досліджує взаємозв'язок між звуком і зображенням, відображаючи її багатогранний підхід до мистецтва, що вказує на її розуміння музики через ще один ракурс.

Аналізуючи статтю [17] впливає, що японська культура скрипкового виконавства характеризується синтезом традиційної естетичної системи Японії під впливом західної музики. Впровадження скрипкового мистецтва на японський ґрунт відбулося у другій половині XIX століття, у добу Мейдзі, що ознаменувалася активним процесом західної модернізації. Внаслідок цього японське суспільство виявило значний інтерес до західної музичної культури, зокрема до скрипки, швидко інкорпорувавши її виконавські практики та поступово адаптувавши їх у межах національного культурного контексту. Прослуховуючи запис збірника японської інструментальної музики періоду Едо[52], можна сміло сказати, що відмінною рисою японської музичної культури, порівняно зі слов'янською, є орієнтація на досягнення глибокого художнього ефекту за допомогою мінімалістичних виразових засобів. «Одним із центральних естетичних принципів у філософії творчості є концепт "ма" (間)»—

значущість паузи й тиші, які вважаються не менш змістовними, ніж звучання»[53]. Цей принцип суттєво вплинув на виконавський стиль японських скрипалів, які надають пріоритет тонким нюансам, ретельному контролю динаміки, техніки та використанню тиші/пауз як самостійного художнього інструменту. Звідси випливає, що даний підхід вплинув на стиль гри японських скрипалів, які приділяють особливу увагу нюансам, динаміці та використанню тиші як виразового засобу. Риси імпресіонізму європейці запозичили від японців. «Японські слухачі відзначають близькість музики Сібеліуса до власної культури та темпераменту, підкреслюючи спільні риси між фінською та японською природою та емоційністю. Твори композитора, такі як "Туонельський лебідь", часто асоціюються з природними пейзажами, що знаходить відгук у японській естетиці» [51]. «Японській аудиторії легко розуміти та інтерпретувати музичні особливості фінських творів», — пише Юрі Нітта, диригент і голова Товариства Сібеліуса Японії.

Олексій Семененко – сучасний український скрипаль, лауреат національних та міжнародних конкурсів. Музикою почав займатись у віці шести років. Закінчив одеську середню спеціальну музичну школу-інтернат ім. П. Столярського і вступив до Одеської музичної академії ім. А.В. Нежданової. З 2007 року Олексій Семененко навчався в класі Захара Брона та в професора камерної музики Гаральда Шоневега у Кельнській вищій школі музики. Також він створив «Квартет ім. Столярського», з яким виступав в Україні, Швейцарії, Франції, на Мальті [55], наразі замислюється на викладанням, але поки проводить майстер-класи, що говорить про його багатогранний підхід до музики та бажання розвиватись та постійно вдосконалюватись.

Слов'янська традиція у скрипковому мистецтві. «Струнно-смичкові інструменти відомі в Київській Русі ще в X - XI століттях. Проникнення цих інструментів на слов'янські землі відбулося зі сторони Азії, де вони побутували ще в I ст. до н.е. Це підтверджується зображенням гітароподібного смичкового інструменту на Айртамській фризі (відноситься до початку нашої ери), знайденому на території Середньої Азії» [7, 150]. Впливає, що міграція

смичкових інструментів з азійського регіону до Європи через Візантію — державу, що в означений період перебувала в тісних політичних і культурних зв'язках із Київською Руссю. У цьому контексті є логічним припущення, що саме через візантійське посередництво слов'янські народи запозичили елементи струнно-смичкової традиції. Також цю гіпотезу можна підтвердити тим, що будучи у Софійському соборі в Києві, можна побачити одну із фресок, виконаних візантійськими майстрами, де зафіксовано зображення музиканта з смичковим інструментом, корпус якого морфологічно подібний до архаїчної форми віоли. Отже, скрипкове мистецтво в межах слов'янського культурного ареалу відзначається давньою історією розвитку та характеризується виразною емоційною експресивністю, багатством тембрових барв і різноплановістю виконавських підходів. Формування цих особливостей зумовлено інтеграцією елементів традиційної народної музики зі здобутками західноєвропейської академічної скрипкової школи.

Українська історія має багато героїчних, але й трагічних сторінок, які глибоко вплинули на національну ідентичність, на формування музичної традиції та виконавської манери, залишивши відбиток як на змісті, так і на характері музичного інтерпретування як митців. У контексті даного концерту каденція виконує також функцію розробки, в якій поглиблюється тематичний матеріал і розкривається внутрішній світ виконавця. Саяка Шодзі виконує дану каденцію емоційно насичено, із внутрішньою напругою, починаючи меланхолічно, а закінчує — імпульсивно, холерично, що знову вказують на її контрастний тип — меланголо-холеричний. Також тут присутні моменти «ма» - моменти тиші, які є способом артикуляції у японській музиці. В той же час, Олексій Семененко інтерпретує трагічною кантиленою, але дане місце імпульсивне, що також вказує на його музичний етнокод. Також, знову його рухи тілом та міміка вказують на холеро-сангвістичний тип.

Безумовно, етнокультурні особливості та особистісні дані цих виконавців суттєво відрізняються, проте завдяки набутим знанням, професійним навичкам і багаторічному досвіду вони здатні втілювати широкий спектр сценічних образів

і демонструвати впевненість під час виступів, тим самим захоплювати публіку. Далі розгортається *tutti*, що постає своєрідною симфонічною інтерлюдією, наповнюючи простір музичним диханням і створюючи міст між тематичними розділами. Потім звучить реприза, яка визначає межі тематичного матеріалу експозиції. Підготовку до потужної кульмінації здійснюють духові інструменти. Кларнет вводить слухача у тональність сі-мінор, після чого звучать тромбони — «золото» оркестру, які посилюють драматизм завдяки своїй насиченій тембровій палітрі. Побічна партія зберігає статичний характер, однак заключна партія набуває надзвичайної віртуозності завдяки майстерності солістів. Вони послідовно демонструють індивідуалізований виконавський стиль, тоді як оркестр відіграє роль делікатного фону, який підкреслює солістів, не перекриваючи їхнього звучання.

Друга частина концерту звучить у тональності Сі бемоль-мажор, дана тональність асоціюється з ніжністю, плавністю, спокоєм і світлістю, ідеально підходить для ліричних, теплих тем. Вона широко використовується у духовій музиці — як, наприклад, у його пізніших роботах для духового ансамблю. Також варто зазначити, що мелодійність повільної частини перегукується з традиціями скандинавського романсу.

Партія соліста поступово відходить на другий план, тоді як акомпанемент набирає звучання. Соліст замовкає та поступово відроджується. Звучить *lament* - мелодійний контур сліз, ридання. Згодом з'являється друга тема, сповнена емоційної сили та яскравих почуттів, що особливо виразно передаються завдяки тремоло в оркестрі. У репризі перша тема набуває більшої напруженості та внутрішнього хвилювання. Олексій Семененко інтерпретує її з імпульсивною рішучістю холерика та з життєрадісною відкритістю сангвініка, про це свідчить його поведінкова манера на сцені, імпульсивна вібрація, тим самим додаючи теплі тони звучання. Тоді як Саяка Шодзі продовжує поєднувати чутливість, глибоке виконання з енергійністю та виразністю у своєму виконанні.

Фінал звучить у ритмі полонезу. Відомо, що полонез – це старовинний польський трьохдольний танець жвавого характеру, це вирішальний момент у

концерті. Пан Олексій інтерпретує енергійно насичено та харизматично. Надалі його надлишок емоцій «виливаються» через корпус та міміку, що свідчить, знову ж таки, про холеро-сангвістичний тип. В той же час, Саяка Шодзі виглядає особливо зосередженою, але у виконанні пасажів (висхідні гами терціями), до прикладу, - ведуть слухача до справжнього емоційного вибуху. Даний аспект знову вказує на контрастний меланхоло-холеричний тип. Також відмінності інтерпретацій даних скрипалів впливають через особистісну «музичну ДНК» у музиці. Семененко – максимально емоційно відкритий, натомість як у Саяка Шодзі присутній мінімалізм та раціональність у звучанні та у зовнішньому вигляді, що віддзеркалює філософію вабі-сабі (краса в недосконалості та тиші).

У подальшому розвитку головної партії спостерігається похмурий характер, зумовлений акцентуацією на четвертних тривалостях та органічним пунктом. Заклучна секція вирізняється філігранною фактурою, сформованою за допомогою дрібних шістнадцяткових пасажів, які обрамлюють нову тему. Наступна інтерлюдія переходить у репризу, де скрипка вирізняється віртуозністю, а головна партія поступово переходить у виразний супровід солісту. Завершальні епізоди просякнуті відчуттям незгасної сили та оптимістичного піднесення.

В даній роботі ще одним об'єктом аналізу виступить виконання вибраних п'єс для скрипки Яна Сібеліуса. А саме інтерпретація американця Руджеро Річчі(англ. Ruggiero Ricci) [44] та корейця Донгхьон Кім (кор. 김동현) [45].

Руджеро Річчі – скрипаль-віртуоз італійського походження XX століття, який у ранньому дитинстві переїжджає жити до Америки. Як зазначає BBC News, Річчі іноді називали "Паганіні XX століття", він першим з музикантів - в 1947 році записав всі 24 каприси Паганіні відповідно до оригінальної партитури. «Крім виконання понад 6000 концертів у 65 країнах протягом своєї 70-річної сольної кар'єри, Річчі також зробив понад 500 записів на кожному великому лейблі. Він викладав гру на скрипці, написав *«Техніка лівої руки»*, педагогічний том для скрипки» [46]. Аналізуючи його відеозаписи можна точно стверджувати, що це скрипаль – життєрадісна особистість із надзвичайною енергією. Він був екстравертом, адже часто проявляв відкритість у спілкуванні, також зазначав: «скрипка - це моє життя».

Донгхьон Кім – молодий скрипаль-віртуоз, родом з Південної Кореї, з 6-ти років почав вчитись скрипковому мистецтву, свій перший концерт він заграє у шестирічному віці. Наразі митцю 25 років, він навчається в Національному університеті мистецтв у Кореї (у професора Намюна Кіма). Він виступав як соліст з філармонійним оркестром Інчхона та філармонійним оркестром Сувона, також є лауреатом багатьох міжнародних конкурсів, є власником скрипки Джованні Баттіста Гвадальїні (Парма, 1763) завдяки щедрості Культурного фонду Kumho Asiana [47].

Для проведення даного аналізу з крос-культурним аспектом обирається збірник із 6 п'єс для скрипки та фортепіано Op. 79 Яна Сібеліуса, даний цикл складається із:

Souvenir

Tempo di menuetto

Danse caractéristique

Sérénade

Tanz-Idylle

Berceuse

Ці твори були написані в період з 1915 по 1917 роки та опубліковані в 1922 році. Період створення цих п'єс припадає на час Першої світової війни, яка тривала з 1914 по 1918 рік. Як відомо, Фінляндія, батьківщина Сібеліуса, в цей час була частиною російської імперії та переживала значні політичні та соціальні потрясіння, як при будь-якому воєнному стану. Попри відсутність прямих свідчень про безпосередній вплив соціально-політичних подій на створення даного циклу п'єс, у цих творах, як і в більшості композицій Сібеліуса цього періоду, виразно простежується характерна стилістика фінського музичного фольклору, відображення образів суворої північної природи, поетичних мотивів національного епосу, історичних алюзій і актуальних соціокультурних проблем фінського суспільства початку ХХ століття. Органічне перетворення рис фінської музики і поетичного фольклору співців без використання цитування народної музики.

Розпочнімо з порівняльно-виконавського аналізу п'єси “Souvenir”, відкриваючи даний цикл, у творчо-когнітивному контексті з урахуванням крос-культурного аспекту у інтерпретації виконавців. Отже, Руджеро Річчі, судячи з його біографії, як вже зазначалось у даній роботі, відноситься до екстравертного типу, тобто орієнтованого на зовнішній світ. Даний аспект відкритості, артистичності та емоційності також відчувається під час прослуховування даного твору, що може вказувати на сангвініко-холеричний тип особистості. «Італійська культура, як частина поліактивних культур, характеризується емоційністю, красномовством та орієнтацією на міжособистісні стосунки. Ці риси можуть впливати на поведінку та особистість італійських музикантів, зокрема на їхню відкритість до нового досвіду, емоційність та соціальну активність» [8, 74]. Широка вібрація, усі пасажі виконані із технічною енергією — з стремлінням і пристрастю та надмірна імпульсивність, що зашкодила точності взяття декотрих флажолетів, тим самим надаючи більшої драматичності інтерпретації. Натомість, виконання у Донгхьон Кім дещо загадковіше, тобто менш емоційне та конструктивніше. «Після Другої світової війни багато

корейських музикантів здобули освіту за кордоном, що сприяло розвитку класичної музики в Кореї, тим самим відбулась інтеграція Західної класичної музики» [65]. Відомо, що сучасні корейські скрипалі з дитинства навчаються за західною методикою: Suzuki, Galamian, школи Кремера або Ойстраха. У Південній Кореї вони поєднуються з високою культурою навчання та щоденною працею. Це формує дисциплінованих музикантів, які не просто вміють грати, а володіють сценічною витривалістю, тонкою інтерпретацією та глибоким музичним розумінням. Це дає музиці відчуття технічної бездоганності, але водночас може викликати дискусії про баланс між емоційністю й технічністю виконання. Донгхьон Кім усі технічні місця звучать впевнено і достовірно — холерична напруга надає енергії, а флегматична основа гарантує точність. На сцені під час виконання даної п'єси – веде себе стримано, але впевнено. Дані характеристики можуть вказувати на холеро-флегматичний тип темпераменту. Аналізуючи відеозаписи різних південно-корейських скрипалів-виконавців доволі складно точно стверджувати, але наразі складається враження, що дані типи виконавців відповідають декотрій стереотипності, що італійці – це яскраво темпераментні люди та корейці – дещо стримані у своїх психосоціальних проявах.

Далі слідує п'єса «Tempo di menuetto». Як відомо, менует – це старовинний граціозний французький танець. Як зазначають інтернет-джерела щодо ім'я та французький впливу на композитора, отже - народжений як Йоганн Юліус Крістіан Сібеліус, композитор у студентські роки прийняв французьку форму імені "Ян", натхненний візитною карткою свого дядька-моряка [48].

Сібеліус часто подорожував Європою, включаючи Францію, де зустрічався з композиторами, зокрема з Клодом Дебюссі. Ці зустрічі вплинули на його творчість, що відобразилося у творах, які мають риси імпресіонізму. Отже, стосовно інтерпретації двох скрипалів, також помітні відмінні риси інтерпретації, що вирізняє їхні особистісні ознаки виконання. Руджеро Річчі виконує з перевантаженням емоційного плану – легкість танцю перетворюється на запальний та емоційний, галантний характер переходить у харизматичний та

імпульсивний, скрипаль не боїться експериментувати з темпом, що вказує, знову ж таки, на його сангвініко-холеричний тип. Протилежне виконання за характером та способом артикуляції бачимо у Донгхьон Кім. Тут добре відчувається «нотка трагізму» та граційності. Оптимістично та велично, вібрація більш зібрана, добре тримає темп, тим самим саме виконання наділене внутрішньою силою та організованістю, це важливо, адже це все-таки танець. Знову висвітлюється холеро-флегматичний тип через зібраність і об'єктивне виконання.

Осередком слугує п'єса «Danse caractéristique». Ще один твір, який показує майстерність композитора у створенні камерної музики. Тут присутній скандинавський танцювальний ритм, поєднання витонченої та стриманої емоційності. У Сібеліуса часто зустрічаються впливи фінського фольклору та скандинавських народних мотивів, що робить його творчість особливо колоритною. Більш врівноважено та граційно звучить у інтерпретації Донгхьон Кім, адже його виконавському психотипу притаманними рисами є : конструктивність, вміння передавати емоції без надмірностей, та глибоке занурення у музику — любить технічні деталі і ретельно пропрацьовує їх. Протилежно, більш емоційно та напруженіше звучить у скрипаля італійського походження — Річчі. Знову варіювання темпами, імпульсивність, яка заважає виконувати з ідеальною точністю, харизматичність, - це все знову підкреслює його сангвініко-холеричний темперамент музиканта.

«Sérénade» продовжує даний цикл. Відзначаються витонченістю та глибокою емоційністю, демонструючи майстерність Сібеліуса у створенні мелодійних ліній для солюючого інструменту, добре відчувається риси пізнього романтизму : широкий мелодизм, що часто будується на довгих і розспівних фразах, контрастність динаміки - від *pp* до вибухового *ff*. Глибоким драматизмом та імпульсивністю наділена інтерпретація Річчі, а у виконанні Кім відслідковується романтичний суб'єктивізм та сильний психологізм із рисами конструктивізму. Знову дані риси підкреслюють типи даних музикантів : передача емоцій через імпульсивну надмірність — сангвініко-холеричний

темперамент Річчі, та емоційність без надлишку — холеро-флегматичний тип Донгхьон Кім.

Передує останньому – п'єса «Tanz-Idylle». Даний твір вирізняється своєю пасторальною атмосферою та витонченістю, належить до пізнього романтизму з елементами імпресіонізму. П'єса поєднує в собі елементи танцю з витонченим та природнім настроєм, створюючи образ сільської побутової сцени, сповненої гармонії та спокою у поєднанні із важким емоційним станом тогочасної людини воєнного періоду. Скрипкова партія насичена легкими та граційними мотивами, тоді як фортепіано забезпечує ніжний акомпанемент, що підкреслює загальний настрій твору. Руджеро Річчі виконує рішучо, із внутрішньою холеричною силою. В даній інтерпретації присутня гарячковість та рішучість, партія фортепіано і скрипки звучить на контрастах, підкреслює драматизм своєю невгамовністю, тим самим прослідковуються його сангвініко-холеричний тип. Я вважаю, що Річчі саме так виконує дані твори через те, що сам він народився у післявоєнний період Першої світової війни та став свідком Другої світової, де служив «фахівцем з розваг» протягом 1942-1945 рр. в армії США. Можливо Річчі є ближчим з Сібеліусом по психологічному стані і тому його виконання звучить близько до авторського задуму. Натомість молодий інтерпретатор, Донгхьон Кім, наділяє елегантними рисами, додаючи штрихової легкості та дрібної кистьової вібрації, а риси драматичності прослідковується через його міміку та рухи на сцені. Останнє *pizzicato* музикант бере різко, після чого переможно підносить смичок у повітря, це надає риси оптимістичного настрою, що знову вказує на холеро-флегматичний тип.

Останньою п'єсою є «Berceuse», що у перекладі з французької означає «Колискова». Навіть «Berceuse» звучить у Річардо Річчі надзвичайно імпульсивно та драматично, що знову вказує на сангвініко-холеричний тип. Кожна фраза береться смичком із повітря, в деякій мірі – кидає різко на струни, обтяжуючи її. Одразу вимальовується трагічна картина із зображенням подій війни темними, глибокими кольорами, можливо це прощання на короткий термін, а, можливо на невизначений час. Особистісним стилем Річі розширює

спектр емоцій колисковій. На противагу звучить виконання Донгхьон Кім. Тут драматизм виливається через легкість, ніяких імпульсивних рухів, все дуже м'ярко та витончено. Пульс присутній постійно, пасажі виконані з точністю, все конструктивно та зібрано. Емоційо насичена, але вона не виливається через край. Скрипаль все тримає під контролем і це знову вказує на його холеро-флегматичний тип.

Подальшим об'єктом аналізу інтерпретацій вибраних п'єс для скрипки Яна Сібеліуса є виконання грецького скрипаля Васіліса Соукаса (Vasilis Soukas) [58] та корейської скрипальки Джи Юн Лі (양인모) [59].

Василіс Соукас народився в Афінах, Греція. Грати на скрипці почав у п'ятирічному віці. У червні 2012 року закінчив Консерваторію муніципалітету Петруполі, отримавши диплом з відзнакою та першу премію, навчаючись у Нікоса Деспотопулоса. Важливу роль у його становленні відіграли два роки навчання у Сімоса Папанаса, які відкрили йому світ барокової скрипки. У 2016 році завершив бакалаврат із скрипкового виконавства в Академії імені Сібеліуса в Гельсінкі, де навчався у Пекки Кауппінен і Мінни Кангас (барокова скрипка), наразі є концертуєчим виконавцем та проводить майстер-класи [60]. Опираючись на його особистий канал на YouTube, а саме яких композиторів музикант інтерпретує частіше всього – це Бела Барток, Пааво Хейнінен, Ян Сібеліус. Вони прагнули через нові форми й техніки зберегти глибокий зв'язок із духовним, історичним і культурним контекстом у своїй творчості через специфіку інструментальної музики та роль скрипки. Для дослідження крос-культурного аспекту виконавської манери скрипаля необхідно звернутися до вивчення національної музичної традиції, в межах якої формувався його художній світогляд. Прослуховуючи запис [62], грецька інструментальна музика вирізняється м'якістю звучання, емоційністю та водночас енергійністю. Її характерними рисами є розвинена орнаментика, використання мікро інтервалів та глісандо, що надає музиці характерного "східного" колориту.

Джи Юн Лі, її коріння із Південної Кореї. Освіту Джи Юн Лі здобула в Університеті Меріленда (США), де отримала ступені магістра та доктора музики

з повною стипендією Джи Юн Лі протягом 12-ти років обіймала посади концертмейстера Католицького симфонічного оркестру Кореї та Корейського філармонічного оркестру, а також виступала як скрипалька в низці оркестрів Кореї та США. Вона брала участь у журі національних і міжнародних музичних конкурсів, викладала в провідних освітніх закладах Кореї, включно з Католицьким університетом та Академією при Університеті Сувон. Її педагогічна діяльність спрямована на розвиток оркестрових та комунікативних навичок у студентів, частина з яких отримала визнання в Кореї, США та Європі[61].

Для глибшого розуміння автентичного особистісного впливу на музиканта-скрипаля доцільним є звернення до специфіки та оригінальності південнокорейської музичної традиції. Як було відзначено у порівняльному виконавському аналізі Концерту ре-мінор Op. 47 Я. Сібеліуса, музика Південної Кореї вирізняється гнучкістю, що виявляється у здатності зберігати національну ідентичність, інтегруючись водночас у глобальний музичний контекст. Саме ця якість надає їй статусу інтелектуальної музики, яка формує багатовимірний виконавський простір.

Цикл із 5-ти п'єс для скрипки Op. 81 Я. Сібеліуса складається з:

1. Mazurka
2. Rondino
3. Valse
4. Aubade
5. Menuetto

Розпочинає цикл п'єса Mazurka, це польський народний танець. Василіс Соукас виконує дещо у швидшому темпі, на відміну від Джи Юн Лі. У першого виконавця даний твір звучить конструктивно, витримується швидкий пульс танцю, також виконавець використовує часто глісандо (притаманне грецькій національній музиці) та зібрану кистеву вібрацію. На його особистій сторінці YouTube [67] можливо послухати його записаний репертуар. Тут представлена творчість різних композиторів, таких як : Ян Сібеліус, Бела Барток, Пааво

Гейнінен, Георг-Філіп Телеман. Кожен з даних творців є представником різних стилів та жанрів. Дані аспекти можуть вказувати на флегмато-сангвінічний тип. Адже даний тип проявляє гнучкість у інтерпретуванні різностильових творів. У *Джи Юн Лі Mazurka* звучить меланхолійно, *Джи Юн Лі* бере спокійний темп із самого початку, але часто робить прискорення та сповільнення на пасажах, тим самим складається враження «обережного» виконання, схильність до ліризму (притаманне музикантам-інструменталістам Південної Кореї). Дані критерії можуть вказувати на меланхолійно-флегматичний тип темпераменту музиканта.

Наступною п'єсою слідує *Rondino*. У виконанні *Джи Юн Лі* знову відслідковується глибока ліричність та спокій. Незважаючи на зовнішню стриманість на сцені, у її жестах — особливо в раптових рухах рук — і в несподіваних зміні міміки прочитується інтенсивний внутрішній емоційний світ, що вирує під зовнішньою поверхнею спокою. Це знову вказує на меланхолійно-флегматичний тип. На противагу звучить *Василіс*. Дотримується оригінального темпу, його виконання наповнене дрібною орнаментикою, збагачене динамічними нюансами, звук ясний, усе чітко — поєднання теплоти звучання із внутрішнім спокоєм, що належить флегмато-сангвістичному типу.

Далі слідує *Valse*. *Василь Соукас* надалі притримується свого стилю інтерпретації. Рівномірність і точність: Хоч він емоційний, грає стабільно та об'єктивно — флегматична частина характеру дає змогу уникати імпульсивності. *Джи Юн Лі* виконує вступ драматично, контрастно стосовно основної частини твору. Звучить знову стриманіший темп, емоційна насиченість проявляється скромно. Відчутні риси меланхолійно-флегматичного типу через глибина інтерпретації: виконавиця не поспішає, вона вдумливо підходить до кожної фрази, вишукуючи суть і драматургію.

Передостання мініатюра – *Aubade*. Відомо, що у музиці *aubade* — це твір, що прославляє ранок, часто сповнений ніжності, світла й очікування нового дня. Прозорі гармонії, твір розпочинається із прийому *pizzicato*, звучить невагомість, прозорі гармонії у фортепіано. *Василь Соукас* інтерпретує з неймовірною легкістю, відчувається внутрішній спокій, рівномірно та об'єктивно, що

притаманне флегмато-сангвістичному типу музиканта-виконавця. У Джи Юн Лі звучить даний твір експресивніше. Виконання проникливе, що притаманне меланхолійно-флегматичному типу та поступово обтяжує загальний образ твору.

Останнім в даному циклі виступає мініатюра – Menuetto, написаний у формі класичного менуету, що відсилає до танцювальних традицій XVIII століття. Також Менует має чітку трьохчастинну форму, де центральна частина контрастна з основною темою, тим самим збагачуючи дану композицію. У Джи Юн Лі даний твір звучить більш монотонно, все лірично збагачено із внутрішнім спокоєм. Все знову вказує на меланхолійно-флегматичний тип, адже даному типу не є притаманна імпровізаційність, даний вид музикантів-виконавців більш статичний. На противагу інтерпретує Василіс Соукас. Його виконання контрастне, все впевнено та без нервозності, відслідковується живе та природнє музикування, тим самим передає основний настрій твору. Дані критерії аналізу знову вказують на флегмато-сангвістичний тип музиканта-виконавця.

Аналізуючи дані різнопланові твори впливає висновок, що інтерпретація різних видів виконавців стає музичним феноменом, що здатний відобразити різні смислові грані, тим самим, являючи собою джерело різнопланової інформації.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі розглянено роль та значення методики формування музичного виконавства у музиканта. Дослідження висвітлено на базі наукових праць музичної психології. Вияснено творчий аспект – феномен скрипкового виконавства в когнітивно-емоційному контексті. Охарактеризовані дані критерії та виявлено специфіку роботи над музичними творами щодо психологічних типів музикантів. На базі даного матеріалу та використання музикознавчого аналізу здійснено порівняльний аналіз інтерпретації на основі прослуховування концерту d-moll, Op.47 Яна Сібеліуса у виконанні Максима Венгерова та Гіларі Ган; Саяка Шодзі та Олексія Семененка та циклу п'єс Я. Сібеліуса Op.79, Op.81 у виконанні Руджеро Річчі та Донгхьон Кім; Василіс Соукас та Джи Юн Лі. Вияснено та порівняльно охарактеризовано роль скрипки у створенні образного змісту у даних творах та методи трактування скрипки Яном Сібеліусом.

У вступі аргументовано актуальність теми дослідження, адже формування особистісного типу у музиканта на психологічному та фізичному рівнях є надважливим. Також у вступі висвітлено мету, завдання, предмет та об'єкт дослідження. Предметом дослідження є когнітивно-емоційний чинники як основа формування роботи скрипаля над музичним твором. Об'єкт дослідження – методика формування музичного виконавства. Здійснено огляд використаної літератури та проаналізовано наукові праці, які стали методологічною основою дослідження – музикознавчі праці історичного, теоретичного, психологічного та виконавсько-інтерпретаційного спрямування.

Основна частина складається з чотирьох розділів. У першому розділі йдеться про специфіку нейропсихологічного напрямку у музично-виконавському контексті, взаємозв'язок сприйняття музики мозком, утворення різних хімічних процесів і як вони можуть впливати на повсякденне та виконавське життя скрипаля. Зокрема, висвітлюється сутність психологічно-музичної інтерпретації. Даний аспект музичного виконання передбачає сприйняття та відтворення музичного твору з урахуванням музичних виразних засобів, інтенцій композитора, а також особистої інтерпретації виконавця. Це передбачає

осягнення структури музики, її характеру й емоційної складової, а також уміння виразити ці аспекти під час гри. Виконавець здатний впливати на тлумачення музики власним досвідом, відчуттями, емоціями та іншими психологічними чинниками. Психологічна інтерпретація музики є ключовим елементом музичного виконання, адже вона дає можливість виконавцю поглибити та донести глибинний зміст музичного твору. Вона сприяє встановленню зв'язку між музикантом і слухачем, передаючи емоції, думки та повідомлення через музику.

У другому розділі праці розкрито питання феноменології інтерпретації, а також проаналізовано когнітивні та емоційні чинники в процесі роботи виконавця-скрипаля над музичним твором» розкрито питання музичної феноменології та розглянуто когнітивний та емоційний (творчий) компоненти у музично-виконавському просторі. Роль цих складових у формуванні скрипкової інтерпретації – надзвичайно важлива. Розкриття когнітивно-творчої складової у скрипковому виконавстві, результати якого сприятимуть глибшому розумінню того, як музиканти розвивають свій фак, які чинники впливають на їхню творчість та як вдосконалити навчання гри на скрипці. Висвітлено значення особистісного тлумачення у роботі скрипаля-виконавця. В процесі дослідження проаналізовано когнітивний та емоційний аспекти під час праці виконавця над музичним твором. Також з'ясовано особливості темпераментів у контексті інтерпретації.

У третьому розділі праці представлено порівняльний виконавський аналіз концерту d-moll, op.47 для скрипки з оркестром Яна Сібеліуса в творчо-когнітивному та творчо-емоційному контексті. У цьому розділі встановлено характерні риси концерту, а також здійснено порівняльний виконавський аналіз з урахуванням особливостей ментальностей виконавців. Аналіз ґрунтується на прослуховуванні інтерпретацій твору у виконанні Максима Венгерова, Гіларі Ган, Саяка Шодзі та Олексія Семененка. Також у даному розділі здійснено порівняльний виконавський аналіз циклу п'єс Op.79, Op.81 для скрипки та фортепіано Я.Сібеліуса в творчо-когнітивному контексті із крос-культурним

аспектом визначено характерні особливості циклу п'єс Ор.79 і Ор.81 та подано порівняльний виконавський аналіз з урахуванням крос-культурних (соціально-культурної приналежності виконавців) особливостей, базований на прослуховуванню п'єс-мініатюр у виконанні : Руджеро Річчі та Донгхьон Кім; Василіс Соукас та Джи Юн Лі.

Розділ 3 виступає аналітичною частиною цієї праці.

У результаті проведеного дослідження було вирішено низку таких наукових завдань:

1. Визначено сутність нейропсихологічного напрямку музичної психології
2. Охарактеризовано вплив когнітивного та емоційного компонентів на формування виконавської інтерпретації.
3. Здійснено порівняльний виконавський аналіз інтерпретацій скрипкових творів Яна Сібеліуса: концерту d-moll для скрипки з оркестром, Ор. 47, циклу з 6-ти п'єс для скрипки, Ор. 79, а також циклу з 5-ти п'єс для скрипки, Ор. 81 — у контексті творчо-когнітивного аспекту із врахуванням крос-культурних чинників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрейко О.І. «Виконавська культура скрипаля: теорія та методика формування»: монографія. Львів : Галицька видавнича спілка, 2013.
2. Бузоні Ф. Про фортепіанну майстерність. Вибрані вислови.- в кн.: Виконавська майстерність зарубіжних країн. Випуск 1,1962.
3. Ентеліс Л. Силуети композиторів 20 ст., 1975.
4. Є.Йоркіна. «Музичне виконавство». Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Випуск 2, 1997.
5. Гілфорд Дж. П. Основи інтелектуального розвитку. Київ: Освіта. -1956 .
6. Каряка І.В. «Психологічні аспекти розвитку музично-образного мислення». Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К.Д.Ушинського», 2009.
7. Кудрик Б. «Підстави музичного мистецтва» : Наука і письменство, 1984.
8. Кутєпова-Бредун В. Ю. Специфічні особистісні властивості музикантів-професіоналів та музикантів-аматорів. Вісник Дніпропетровського університету. Серія «Педагогіка і психологія». Вип.20, 2014 .
9. Лабачук Я.А. Когнітивно-творчий аспект формування скрипкового виконавства : дипломне дослідження на здобуття ступеня «Бакалавр» / Я.А. Лабачук ; Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка – Львів, 2025.
10. Мазепа В.І. «Художня творчість як пізнання». К.: Наукова думка, 1974.
11. Мазур Л.О. Збірник наукових праць. «Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури». Міністерство культури країни, 2018.
12. Мартинюк А. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики. Харків : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2011.
13. Матурана У. «1984: Дерево знань: біологічні основи людського розуміння» (разом з Франциско Варелою). Переклад з англ. Ю.Данілова., 1984.
14. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013.
15. Орлов Г. Дерево музики : [монографія]. — 2-ге вид. — Київ : Музична Україна, 2005.
16. Пірс М. Т.; Зайдель, Д. В.; Вартанян, О.; Сков, М.; Ледер, Х.; Чаттерджі, А.; Надал М. Нейроестетика: когнітивна нейронаука естетичного досвіду. Перспект. Психол. наук., 2016.
17. Ратко М. В. «Теорія і методика музичної освіти: курс лекцій»: навч. посіб. М.В. Ратко. Мелітополь: ПП Іванов, 2014.
18. Рош Е. Стаття : «Виклик з боку когнітивної психології». Збірник наукових праць В.О.Подміногіна. ХГУ НУА, 2017.

19. Ступель А. Ян Сібеліус : [монографія]. — Київ : Музична Україна, 1963.
20. Тофтул М.Г. Словник-довідник. Видавництво «Академія», 2012.
21. Українська музична енциклопедія. 2-й том, літери «Е» - «К», (Архівовано 23 січня 2022 у Wayback Machine)., 2008.
22. Шанжьо, Ж.-П. «Фізіологія істини: нейронаука і пізнання людини». пер. з фр. М.Б. Де Бевуаз. Гарвардський ун-т, 2002.
23. Andrzej Pytlak. Interpretacja jako kategoria artystyczna, estetyczna i pedagogiczna. Białystok: Krajowy Fundusz na Rzecz Dzieci, 1994.
24. Collins, Anita. The Music Advantage: How Music Helps Your Child's Brain and Wellbeing. Hardcover – March 16, 2021.
25. Dart, Thurston. Interpretation of Music. Harper & Row, Publishers, Incorporated, New York and Evanston, 1963.
26. Goss, G. D. Sibelius: A Composer's Life and the Awakening of Finland. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
27. Herbart, Johann Friedrich. Zehrbuch zur Psychologie, 1816.
28. Hillila, R.-E., Blanchard, B. Historical Dictionary of the Music and Musicians of Finland. London: Greenwood Press, 1997.
29. Riemann, H. Über das musikalische Hören (Doctoral dissertation, Universität Göttingen). Leipzig: Fr. Andrä's Nachfolger, 1874.
30. Isabelle Peretz, Robert J. Zatorre. The Cognitive Neuroscience of Music. OUP Oxford, 2003.
31. Levitin, Daniel. This Is Your Brain on Music. First published by Dutton Penguin in the U.S. and Canada in 2006.
32. Mel Rhodes. An Analysis of Creativity. The Phi Delta Kappan, 1961.
33. Schäffer, B. Leksykon kompozytorów XX wieku, t. II. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965.
34. Schäffer, B. Muzyka XX wieku. Twórcy i problemy. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975.
35. Torrance, E. P. Predictive Validity of the Torrance Tests of Creative Thinking. The Journal of Creative Behavior, 1972.
36. Yeo, B. T. Thomas et al. The Organization of the Human Cerebral Cortex Estimated by Intrinsic Functional Connectivity. Journal of Neurophysiology, 2011.
37. https://en.wikiquote.org/wiki/Hilary_Hahn
38. https://en.wikipedia.org/wiki/Maxim_Vengerov
39. <https://sibelius.fi/>
40. <https://www.wikiwand.com/uk/%D0%93%D1%96%D0%BB%D0%B0%D1%80%D1%96%D0%93%D0%B0%D0%BD>
41. https://www.youtube.com/watch?v=w_F15yU4AYM

42. <https://www.youtube.com/watch?v=DpbTHQn7RP8>
43. <https://www.youtube.com/watch?v=YsbrRAgv1b4>
44. <https://www.youtube.com/watch?v=YunjUmO-wAM>
45. <https://www.youtube.com/watch?v=4Z8dvKw6pic>
46. https://en.wikipedia.org/wiki/Ruggiero_Ricci
47. <https://www.escuelasuperiordemusicareinasofia.es/en/alumno/donghyun-kim>
48. https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Sibelius
49. <https://www.youtube.com/watch?v=d388O4WxOD4>
50. <https://www.youtube.com/watch?v=0XdBDluOOUg&t=25s>
51. <https://www.fmq.fi/articles/sibelius-and-finnish-music-in-japan?>
52. <https://www.youtube.com/watch?v=opMFlvW8dZU>
53. <http://rep.knlu.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/787878787/4812/%D0%AF%D0%BF07-21%D0%A0%D0%B5%D0%BC%D1%96%D0%B7%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%90%D0%9C.pdf?sequence=1&isAllowed=y> c.19
54. <https://www.youtube.com/watch?v=vtv94zGs0eA>
55. <https://theclaquers.com/posts/4402>
56. <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D1%96%D0%B7%D1%80%D0%B0%D1%85%D1%96%D1%82>
57. <https://www.youtube.com/watch?v=2fKf9fXgFlQ&list=PLf-67l2J2EngUcEBA33FmSQexTsGWkiVW>
58. <https://www.youtube.com/watch?v=JVNAc7csPtM>
59. <https://www.youtube.com/watch?v=n4oResG9h3s>
60. <https://www.koa.gr/en/musicians/vasilis-soukas/>
61. <https://musicaexpressions.com/pages/dr-ji-yun-lee>
62. <https://www.youtube.com/playlist?list=PL3DlwrUVhsldkgrjsWVONmB9RwNbUEqV9>
63. <https://newacropolis.org.ua/theses/typolohichni-kharakterystyky-tvorchoho-myslennia-osobystosti-1500792594>
64. <https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%80%D0%BE%D1%81-%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D1%96%D0%B4%D0%BE%D1%81%D0%BB%D1%96%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F>
65. https://pidru4niki.com/79479/kulturologiya/muzichne_tantsyuvalne_mistetstvo_koreyi?
66. <https://cordmagazine.com/my-life/maxim-vengerov-violinist-wizard-on-the-rostrum/>
67. <mailto:66>. <https://www.youtube.com/@TheViolinBill>