

УДК 78.40: 78.087.1

ББК 85.310.713

Соломія Саврук

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ І АФЕКТАЦІЯ В СИСТЕМІ ПОНЯТЬ ТЕОРІЇ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

У статті розглянуто окремі семантичні аспекти поняття “театральність” у теорії музичного виконавства. Проаналізовано доцільність синонімічного вживання термінів “театральність” та “афектація”.

Ключові слова: театральність, афектація, перевтілення, музичне виконавство.

Одним із найважливіших завдань, що стоять сьогодні перед теорією музичного виконавства, є усталення й упорядкування її термінологічного апарату, визначення обсягу окремих широковживаних, проте дефініційно не конкретизованих понять. Серед них є поняття “театральність”, розгляду якого в контексті музично-виконавської діяльності досі не приділялося достатньої уваги. Це зумовлює актуальність нашого дослідження, завданням його є розгляд окремих особливостей вживання термінів “театральність” і “афектація” з метою уточнення їх значення в межах термінологічної системи науки про музичне виконавство.

Терміни “театральність” і “афектація”, так само як і пов’язані з ними означення театральний та афектований, часто використовуються в теоретичних працях, присвячених проблемам музичного виконавства й актуальній музичній критиці, як синоніми. Таке використання ґрунтується на звичному узусі цих слів, відображеному в лексикографічних джерелах. Так, одинадцятитомний словник української мови подає як одне із значень слова “театральність” – “награність, штучність, афектацію в чомусь, поведінку, розраховану на зовнішній ефект” [15, с.55]. Слово “афектація” визначається в тому ж словнику так: “неприродність, штучність у поведінці, манерах, піднесеність у мові” [14, с.73]. Слід, однак, відзначити, що в той час, як слово “афектація” в східнослов’янських мовах вживається в одному значенні, слово “театральність” має й інші тлумачення, зокрема: “сукупність специфічних засобів і прийомів, властивих театрові як особливому роду мистецтва” [15, с.55]. У теорії театру “театральність” тлумачиться як “все те, що є специфічно театральним” [12, с.478]. Як теоретичне поняття “театральність” було запозичене з апарату театрознавства іншими мистецтвознавчими дисциплінами й набуло при цьому різноманітних відтінків значення. Зокрема, у теорії музичного виконавства поняття театральність уживається для окреслення різних аспектів, що зближують виконавське мистецтво з театральним.

Очевидно, що стосовно музичного виконавства поняття “театральність” має тлумачитись особливим чином, і це тлумачення не повинно збігатися з тлумаченням “театральності”, прийнятим у театрознавстві. Однак для збереження правильно орієнтуючого характеру терміна необхідно, щоб поняття “театральність” у теорії музичного виконавства за своїм значенням максимально наближалось до його відповідника в театрознавстві. Для того, щоб дати визначення поняття “театральність”, виявити його обсяг і межі вживання в теорії музичного виконавства, потрібно, на нашу думку, передусім з’ясувати, яким чином специфіка театру співвідноситься зі специфікою музично-виконавського мистецтва, які спільні риси вирізняють ці види мистецтва від інших видів, у чому полягає їх спільність і відмінність.

Серед найсуттєвіших ознак театру як виду мистецтва необхідно виділити такі: сценічну діяльність акторів, спрямовану на створення особливого видовища (дії), і рецептивну діяльність глядачів, що сприймають його. Як відзначає Е.Бентлі, “ситуація театру, якщо максимально її спростити, зводиться до того, що А зображує В через С” [2, с.140].

Діяльність актора є найважливішим компонентом, що визначає специфіку театру як виду мистецтва. “Театр – це актор, і театральне мистецтво є передусім акторське мистецтво” [4, с.5], – писав видатний режисер В.Немирович-Данченко. Із цією характеристикою погоджується більшість театрознавців. Акторську діяльність визначає її спрямованість на створення особливого, побудованого за естетичними законами, видовища, що безпосередньо сприймається глядачами. Головним засобом цієї діяльності є художнє перевтілення, у результаті якого актор постає перед глядачем як сценічний образ, персонаж, від особи якого він діє у виставі.

Розглянемо, як вищенаведені характеристики акторського (головного театротворчого) мистецтва співвідносяться з характеристиками музичного виконавства. Музикант-виконавець,

як і актор, діє в розрахунок на перцепцію слухача, організовує свої дії для цієї перцепції й буде їх згідно з естетичними засадами. Важливу, хоча й не таку очевидну, як у діяльності актора, роль відіграє в музичному виконавстві художнє перевтілення, до розгляду якого ми повернемося пізніше. Головна ж відмінність театрального й музичного мистецтва полягає в характері образності й виражальних засобах. У театрі це, передусім, мова, пластика, міміка актора, в інструментальному виконавстві – музична інтонація¹. Очевидно, що ця різниця повинна обумовлювати також відмінність значення терміна “театральність” у теорії цих видів мистецтва, які зберігають при цьому ту семантичну єдність, яка спричинена їх генетичною й набутою протягом тривалого спільного існування спорідненістю.

Виявлення театральності в музично-виконавському мистецтві необхідно розглядати насамперед у специфічній для музиканта-виконавця сфері діяльності – у творенні музичних образів. Лише такий підхід дозволяє нам розглядати театральність як органічну й невід’ємну складову музично-виконавської діяльності. Усі зовнішні стосовно музичного образотворення чинники музичного виконавства, такі як сценографія, костюми й навіть фізична та мімічна пластика музиканта в структурі творчості, повинні, на нашу думку, розглядатися в процесі вивчення театрального аспекту музичного виконавства як допоміжні.

Водночас поняття “театральність” у теорії музичного виконавства має відобразити ті спільні риси театру й музичного виконавства, які найяскравіше виявляються саме в театрі, що мало б узасаднити вмотивованість терміна й сприяти тому, щоб він був правильно орієнтуючим. Ці риси повинні бути однаково характерними для всіх видів театру – драматичного, оперного, балетного та інших і виявлятися передусім в акторській діяльності, котра значною мірою визначає специфіку театрального мистецтва. Найважливішою такою рисою, вважаємо, є перевтілення, що є однією з головних ознак акторської діяльності в усіх видах театру. Психологічний характер цієї риси робить її відносно незалежною від типу виражальних засобів, що дозволяє їй органічно виявлятися й у музично-виконавському мистецтві. Перевтілення в процесі відтворення музики повинно усвідомлюватися не тільки виконавцем, але й слухачами. Лише таке усвідомлення переводить його з психологічної площини в площину естетичну, робить предметом естетичних почуттів та оцінювання.

Акт перевтілення можливий лише при наявності об’єкта, яким у театрі є персонаж, що відрізняється визначеним характером, тобто сукупністю фізичних, психологічних і моральних рис. Об’єкт перевтілення в музиці неможливо так само чітко визначити й окреслити, як ми це робимо у випадку театру, проте високий ступінь індивідуалізації та художньої “повнокровності” характерів, відтворюваних специфічними музичними засобами, дозволяє розглядати їх як об’єкти перевтілення музиканта-виконавця.

Зауважимо, що саме перевтілення відзначається багатьма музикантами та теоретиками як найважливіша риса, яка зближує музичне виконавство й акторську діяльність. Так, видатний німецький диригент Бруно Вальтер писав: “Завдання актора – аналогічне до завдання музиканта-виконавця (...). Ми сприймаємо музичні форми з їх мінливими обрисами як щось живе, у що ми можемо перевтілитися, як це робить актор. Таким чином, перед музикантом-виконавцем лежить той самий шлях перевтілення, що й перед актором – безпосередньо від свого “я” до “іншого” [3, с.13]. Схожу думку висловив у своїй статті й Святослав Ріхтер: “Не слід забувати, що виконавець одночасно й музикант, і артист, а це далеко не одне й те ж. Є багато творів, які я люблю слухати й високо ціную, але в мене не виникає бажання грати їх. Водночас інші твори, які, можливо, і не зовсім властиві моєму світовідчуженню (виділено нами. – С.С.), приваблюють, примушують схопитися за них. У цьому випадку це прагнення артиста, потреба перевтілитися, розкрити ще один, новий для себе образ, довести його до слухача” [13, с.131]. У наведеній автохарактеристиці привертає увагу думка про особливий дуалізм творчої індивідуальності виконавця: дуалізм музиканта й артиста. Слово “артист” у цьому контексті, очевидно, ужите в значенні “актор”. Саме в цьому значенні воно часто використовується в мовах східно-

¹ Якщо детальніше розглянемо засоби освоєння й представлення художнього образу актором і музикантом-виконавцем, то побачимо, що такі внутрішньо-психологічні характеристики, як емоційна збудливість і пластичність емоційних реакцій, екстраверсія, здатність до співчуття й психологічної саморегуляції, які лежать в основі їх специфічних “знарядь творчості”, є спільними для представників обох родів мистецтва.

слов'янських народів, де усталився погляд на артистизм як здатність до перевтілення, що містить, як підкреслює О.Маркова [10, с.78–79], “установку на штучність виявлення психології характеру”. Характерно, що, на відміну від Вальтера, який вважав “душевну близькість між автором і виконавцем”, “вроджену гармонію сердець” необхідною передумовою перевтілення, Святослав Ріхтер пов'язує артистичне начало з прагненням до виконання творів, не властивих світовідчужанню музиканта.

Така розбіжність поглядів – не лише наслідок природної різниці двох яскравих творчих індивідуальностей, вона характеризує відмінність двох різних виконавських поколінь. Музикантам, що належать до покоління Бруно Вальтера, період активної творчої діяльності яких припадає на першу половину ХХ століття, притаманне намагання виконувати передусім твори “близьких за духом” авторів. Для багатьох сучасників Ріхтера, а особливо для музикантів наступного покоління, яке вийшло на музичну сцену в 60–70-х роках ХХ століття, ця настанова була вже неприйнятною як із художньо-естетичних міркувань, так і внаслідок змін у характері артистичної діяльності виконавців. Ці зміни були, зокрема, спричинені необхідністю dostosовуватися до потреб музичного ринку, який вимагав від професійних музикантів частішої зміни концертних програм, регулярного записування нових творів на аудіо- та відеоносії.

Характерне для сучасних виконавців прагнення до відображення “нових”, “відмінних”, “чужих” почуттів і думок, до створення альтернативи власному “я” в акті творчості – невід'ємна складова будь-якої мистецької діяльності. Серед усіх видів мистецтва найяскравіше це прагнення виявляється в мистецтві театральному, що дало підставу М.Євреїнову розглядати його як першоджерело театру, основу театральності [6, с.39–41].

Художнє перевтілення в театрі має виражений конвенційний характер, оскільки умовність дій актора, який виступає на сцені від чужого імені, факт його “роздвоєння” усвідомлюються як самим актором, так і публікою. Більш того, таке “роздвоєння” й те “силове поле” взаємозв'язків, що виникає в системі “актор – персонаж”, стають джерелом додаткових естетичних відчуттів глядача, відчуттів специфічно театральних.

Важливо відзначити, що умовний характер має не лише ситуація, у якій актор діє від імені іншої особи, а й сам характер цієї особи, якому актор може надати виражено гіперболізованих, надзвичайних ознак. Представлення на сцені передбачає специфічний спосіб мовлення, руху, жестикуляції, міміки, зумовлений як характером персонажу, так і спрямованістю на публічне сприйняття. При цьому навряд чи можливо відокремити ті особливості презентаційної поведінки актора, які пов'язані зі специфічно-театральним характером дійової особи, яку він представляє, від загальної специфіки театральної презентації.

У музичному виконавстві, як ми вже відзначали, сам елемент перевтілення в процесі виконання несповна усвідомлюється аудиторією, умовність же презентації сприймається передусім як умовність музичної мови загалом. Під явищем, яке ця мова представляє, знаком якого вона є, часто розуміється комплекс життєвих переживань, думок виконавця чи композитора, тож надбудованість, специфічно-художній характер почуттів, виражених у музичному образі, залишаються поза межами можливостей сприйняття слухача. “Надприродність” характеру, емоцій, переживань, відтворених музикантом, може, таким чином, сприйматися як *неприродність* манери виконавця, як афектація.

Термін “афектація” на означення неприродності, штучності виражальних засобів виконавця доцільно вживати тоді, коли вони не відповідають характеру образності твору; якщо ж ці засоби повністю адекватні почуттям, що лежать в її основі, навіть почуттям гіперболізованим, фантастичним, уживання цього терміна є, на нашу думку, помилковим.

Надбудованість почуттів, відображених музикою, висуває особливі вимоги перед музикантами, оскільки творче перевтілення, яке у випадку музичного виконання являє собою передусім процес освоєння й представлення почуттів, потребує від них активного володіння найширшим почуттєвим діапазоном, високої емоційної лабільності. Саме нездатність чи небажання музикантів внутрішньо відтворювати особливі душевні стани, нерідко полярно протилежні, наприклад, у музиці Бетховена чи композиторів-романтиків, на думку багатьох фахівців, закривають перед ними шлях до адекватного розкриття образного багатства твору.

Слід відмітити, що питанню ролі переживання у творчому процесі виконання приділено велику увагу вже в перших фундаментальних працях, присвячених теорії та методиці музич-

ного виконавства, які вийшли у світ у середині XVIII ст.: трактатах Й.Кванца, Л.Моцарта, К.Ф.Е.Баха. Так, Й.Кванц у своїй праці писав [9, с.15–16]: “Хороше виконання повинно бути виразовим і відповідати будь-якому почуттю, що виявляється...кожна п’еса... може вміщувати в собі різні переплетіння патетичних, ласкавих, веселих або жартівливих думок. Отже, у кожному новому такті іноді треба, так би мовити, уживатися в інший афект, в інше почуття, стаючи то печальним, то веселим, то серйозним і т. д. У музиці такі перевтілення конче необхідні. Тому, хто ґрунтовно оволодіє цим мистецтвом, не бракуватиме аплодисментів слухачів, його виконання завжди буде вражаючим, зворушливим”.

Отже, провідні виконавці та теоретики середини XVIII століття не лише розглядали музику як мистецтво, що “зображує” людські почуття (афекти) і керує ними, але й наголошували на необхідності безпосереднього переживання музикантом-виконавцем усіх тих емоцій, які він виражає своїм виконанням. Таке наголошення на ролі почуття у виконавському мистецтві відповідало загальній переоцінці розуму й почуття та їх значення в житті особистості й суспільства, що характеризувало тогочасну європейську культуру та знайшло відображення в літературному й мистецькому напрямках – сентименталізмі.

Однак уже в другій половині століття сентиментальна течія в літературі, театрі та мистецтві в більшості країн Європи відходить на другий план. Мистецтво та література кінця XVIII століття характеризуються тяжінням до гармонії емоціонального й розумового начал, ґрунтованої на принципі “облагородженої природи”, яка виражалася, зокрема, у певній раціоналізації мистецтва. Д.Дідро, який у середині століття написав ряд п’єс у жанрі “слізної комедії” з характерним “чутливим” забарвленням, створює в 70-х роках “Парадокс про актора”, у якому спростовує думку про здатність актора цілком перевтілюватися на сцені в зображуваного героя. Як підкреслює К.Бальме [16, с.156–157], “Дідро розділяє площину почуттів актора і його мистецтво”, даючи, таким чином, негативну відповідь на питання – чи повинен актор сам відчувати ті почуття, які він грає на сцені.

У музичному виконавстві цієї доби все більшої ваги надавали грі, головними ознаками якої провідний музикант і педагог зламу століть І.Н.Гуммель вважав [5, с.76] “заокругленість (das Abgerundete) виконання, його відповідність духові твору й кожного окремого місця, тонкий смак і привабливість”. Здатність виконавця “перейнятися слідом за композитором почуттями ..., вкласти їх у своє виконання й донести до серця слухача” [5, с.77] і надалі вважалася необхідною умовою виразного виконання, проте роль почуття у виконавстві оцінювалася інакше, аніж в епоху панування теорії афектів. Один із найвідоміших піаністів початку XIX століття, представник “блискучого стилю” Фредерік Кальбреннер у своїй педагогічній праці “Метод навчання гри на піанофорте”, розглядаючи проблему виразності гри, посилається на провідного драматичного актора епохи Тальма: “Я чув, як знаменитий Тальма за рік до смерті, коли його талант досяг найвищого розквіту, розповідав, що часто в юності, піддавшись настрою, який його захоплював, не був у змозі оволодіти собою і, замість сліз і жалю, збуджував лише сміх. “Тепер, – сказав він нам, – я усвідомлюю, що відтворювані мною афекти обдумані й розраховані, і, коли я краще собою володію, мені більше аплодують”. “Це чудовий приклад, – підсумовує Кальбреннер, – для всіх, хто грає перед публікою. Душа й запал необхідні, щоби передати виконувані красоти, однак тільки під час роботи можна повністю віддатися натхненню. Якщо ж почнеш грати з усім запалом перед публікою, то важко буде відчутти межу, якої не слід переходити, і загрожує небезпека так захопитися, що перестанеш чисто грати” [8, с.93–94].

Нову переоцінку ролі почуття в процесі виконання здійснило покоління музикантів-романтиків, які бачили в ньому головну передумову творчості, а його вираження вважали головною метою будь-якого мистецтва, особливо музики. Слід, проте, відзначити, що на противагу до реальних афектів, культивованих XVIII століттям, почуття, яке, на думку романтиків, виражається в музиці, пов’язане з надчуттєвою, тобто не підвладною людським органам чуття, сферою буття. Воно має яскраво виражений містичний характер і є, за визначенням В.Жирмунського, “живим відчуттям присутності безконечного в кінченному” [7, с.8].

Музикант (як композитор, так і виконавець) виступає, таким чином, у ролі “медіума”, речника “світової душі”. Ф.Блуме, характеризуючи основні риси романтичного музичного мислення, висловлюється так: “Нез’ясовне натхнення уздатное композитора висловити у творі те, що рине до нього з джерел безкінечного (...). Відтак і відтворчий митець має цілком підпо-

рядкувати себе волінню створеного твору й “знехтувати будь-які особисті претензії”. Так, найвища суб’єктивність стає у первосвященницьку службу безкінечності” [1, с.135]. У поданій характеристиці автор підкреслює властиве романтикам намагання поєднати “найвищу суб’єктивність” творчого процесу, його свободу від усіх зовнішніх, у тому числі формальних обмежень з уявленням про його понадособистісні, космічні джерела.

На реальну музичну практику міркування про всезагальні, глибинні начала музики спільні джерела натхнення вплинули значно меншою мірою, аніж апеляція до найвищої цінності чистої суб’єктивності. Велику роль у формуванні нового виконавського стилю відіграли зусилля романтичної естетики щодо культивування нової правдивості й безпосередності музики.

Характерним для музикантів романтичної доби є намагання якнайточніше передати почуття, виражені у творі. На думку Ф.Блуме [1, с.136], саме в романтиків, зокрема в Е.Т.А.Гофмана, уперше знаходить вираження й заразом глибоке обґрунтування ідея “вірності творові (автентичності)”. Необхідною умовою цього було особисте глибоке й щире переживання цих почуттів, однак їх “понадщоденний” характер передбачав і той особливий стан “натхненності” музиканта в процесі виконання, який, зокрема, виражався надзвичайною експресивністю гри. Я.Мільштейн так характеризує емоційність виконань найвидатнішого представника романтичної виконавської школи Ф.Ліста: “Виконавські почуття молодого Ліста, переживання його на естраді були почуттями, перебільшеними часом до крайнощів” [11, с.87]. Дослідник наводить таку типову характеристику виконавського стилю музиканта сучасником: “Тільки-но Ліст кладе руки на клавіші, як натхнення сходить на нього й перетворює його. Він уже не належить сам собі, його очі палають, серце б’ється, волосся розвивається й дрижить, обличчя набирає надзвичайного виразу” [11, с.77].

Неповторно-індивідуальна творча особистість Ф.Ліста виявлялася як у виконаннях власних творів, так і в інтерпретації музики інших композиторів, яка в трактуваннях музиканта набувала особливого лістівського звучання. У зв’язку із цим постає питання, якою мірою ми можемо говорити про перевтілення й трансформацію власної індивідуальності стосовно лістівського виконавського стилю. На нашу думку, у цьому випадку як об’єкт перевтілення слід розглядати не зовнішній стосовно виконавця, задуманий іншим образ чи “персонаж”, а власний, створений самим виконавцем, що за своїм внутрішнім змістом, ідейним та емоційним наповненням може значно відрізнятись від задуманого композитором. Цей новий “персонаж” чи “ліричний герой”, відображаючи передусім індивідуальність виконавця, не є, однак, простим музичним “відбитком” його особистості. Він, як і “ліричний герой” автора, виступає радше як один з “alter ego” свого творця, плід його творчої фантазії й водночас служить об’єктом трансформації-перевтілення.

Таке автоперевтілення, увиразнене особливою понадщоденною артистичною поставою музиканта під час виконання, створювало ефект надзвичайної переміни, описаний М.д’Агу після одного з найвдаліших концертів Ліста: “Як я можу описати те, що відчувала... Це був Франц і не Франц. Це було так, немовби хтось представляв його на сцені з надзвичайною майстерністю й правдоподібністю, і все ж у цьому не було нічого спільного з ним за винятком зовнішньої схожості” [11, с.87].

Таким чином, театральність виявляє себе у виконавській творчості Ліста в особливій формі, що, однак, не суперечить погляду на неї як на органічний елемент будь-якого високохудожнього виконання. Що ж до використання терміна “афектація” стосовно творчої манери цього виконавця, яку нерідко зустрічаємо в літературі, зокрема в цитованій праці Я.Мільштейна, то воно, певною мірою, зумовлене впливом ґрунтованої на засадах позитивістської та матеріалістичної філософії естетики натуралізму, яка набула панівних позицій у другій половині ХІХ століття. Ряд оцінок, даних її носіями різноманітним явищам художньої творчості, продовжують зберігати своє нормативне значення подекуди й сьогодні. Розглядаючи почуття з точки зору обмеженого антропологізму, з позиції, цілком протилежної містичному ідеалізму романтиків, вони бачили у творчості “останніх могікан” романтизму передусім “перебільшення”, “неприродність”, що й відобразилося в їх характеристиках. Ототожнення світу зображених у музиці почуттів, що стає об’єктом художнього перевтілення, зі звичайними, природними афектами призводило й призводить до того, що засоби зображення гіперболізованих, надмірно випуклих емоцій розглядаються як засоби перебільшені, позначені афектацією.

Здатність до перевтілення є, безумовно, однією з найважливіших передумов високохудожнього відображення емоційного життя людини як композитором, так і виконавцем. Тож театральність, як естетичний модус перевтілення, не заперечує, на відміну від афектації, глибокого й щирого переживання митцем почуттів, утілених у музичному образі, а лише увиразнює їх художній, надщоденний характер, зумовлений природою мистецтва, як особливого роду людської діяльності.

1. Блуме Ф. Барокко / Фрідріх Блуме // Епохи історії музики в окремих викладах : у 2 ч. / [ред.-упоряд. Ю. Є. Семенов, О. В. Сокол]. – Одеса : Будівельник, 2004. – Ч. 2. – С. 6–53.
2. Бэнтли Э. Жизнь драмы / Э. Бэнтли. – М. : Искусство, 1978. – 368 с.
3. Вальтер Б. О музыке и музицировании / Бруно Вальтер // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М. : Искусство, 1962. – Вып. 1. – С. 3–118.
4. Виленкин В. Я. Работа Вл. И. Немировича-Данченко с актером / В. Я. Виленкин // В. И. Немирович-Данченко о творчестве актера: хрестоматия / [сост. В. Я. Виленкин]. – М. : Искусство, 1984. – С. 5–28.
5. Гуммель И. Н. Обстоятельное теоретическое и практическое руководство по фортепианной игре от первых простейших уроков до полнейшей законченности / Иоганн Непомук Гуммель // Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики : хрестоматия. – К. : Музична Україна, 1974. – С. 74–81.
6. Евреинов Н. Демон театральности / Николай Евреинов. – М. ; С. Пб. : Летний сад, 2002. – 534 с.
7. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. – С. Пб. : Аксиома, 1996. – 232 с.
8. Калькбреннер Ф. Метода обучения игре на фортепиано / Фредерик Калькбреннер // Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики : хрестоматия. – К. : Музична Україна, 1974. – С. 90–97.
9. Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте / И. Кванц // Дирижерское исполнительство : практика, история, эстетика / [ред.-сост. Л. Гинзбург]. – М. : Музыка, 1975. – С. 10–56.
10. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства / Е. Маркова. – Одесса : Астропринт, 2002. – 126 с.
11. Мильштейн Я. Ф. Лист / Я. Мильштейн. – М. : Музыка, 1971. – 599 с.
12. Паві П. Словник театру / Патріс Паві. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 640 с.
13. Рихтер С. Несколько мыслей о советской музыке / Станислав Рихтер // Пианисты рассказывают. – М. : Сов. комп., 1985. – Вып. 3. – 176 с.
14. Словник української мови : в 11 т. – К. : Наукова думка, 1970. – Т. 1. – 800 с.
15. Словник української мови : в 11 т. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 10. – 658 с.
16. Balme Ch. Wprowadzenie do nauki o teatrze / Christopher Balme. – Warszawa : PWN, 2002. – 280 s.

В статье рассматриваются отдельные семантические аспекты понятия “театральность” в теории музыкального исполнительства. Анализируется целесообразность синонимического использования терминов “театральность” и “аффектация”.

Ключевые слова: театральность, аффектация, перевоплощение, музыкальное исполнительство.

This article deals with some semantic aspects of the concept of theatricality in the theory of musical performance. The synonymic application expediency of the terms of theatricality and affectation is analysed.

Key words: theatricality, affectation, transformation, musical performance.

УДК 78.071.1

ББК 88.454

Олександр Драган

ЯРОСЛАВ ВОЩАК – ДИРИГЕНТ СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ (ГРОЗНЕНСЬКИЙ ЕТАП)

У статті аналізується грозненський етап творчої біографії Я.Вощака. На основі спогадів сина В.Поліванова та колеги Р.Крайновича описуються здобутки диригента в Грозному: створення професійного симфонічного оркестру, підняття виконавського рівня, формування репертуару класичної та національної музики, у тому числі – з першопрочитань творів місцевих композиторів. Це дає підстави стверджувати, що Я.Вощак належить до когорти митців другої половини ХХ століття, які здійснили певні художні відкриття та активний поступ у царині музичного мистецтва сучасності.

Ключові слова: симфонічний оркестр, репертуар, класичне та національне мистецтво, мистецький поступ, першовиконання.