

ТЕОРІЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА ЯК ОКРЕМА ГАЛУЗЬ МУЗИКОЗНАВСТВА

Андрійчук П.О.

Київський національний університет культури і мистецтв

Дослідження музичного мистецтва довгі роки велося в теоретичному аспекті та з проблематики композиторської творчості, залишаючи поза увагою вкрай важливі процеси відтворення музики, які є фактично співтворчістю. Таким чином сам процес виконавства знаходився у стані емпіричному. І тільки від початку ХХ століття цей аспект музичного мистецтва став об'єктом досліджень. Сьогодні дослідження ведуться у багатьох напрямках, що дає підстави вважати цей напрям музикознавства окремою галуззю.

Ключові слова: музикознавство, музичне виконавство, композиція, створення і відтворення музичного твору.

Постановка проблеми. Музичне виконавство посідає особливе місце у тріаді композитор-виконавець-слухач, адже виконавство перебирає на себе місію донести задум композитора. Цей процес надзвичайно відповідальний і має свої особливості. Однак його ґрунтовне дослідження почалося тільки від початку ХХ століття, тому потребує розкриття багатьох аспектів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження виконавського аспекту музичної творчості ведеться за кількома напрямками: як форми відтворення музичного твору, інтерпретації стильових засад, проникнення у сутність композиторського мислення та створення відповідних виконавських версій музичних творів. Цілий ряд проблем виникає на їх межі, що потребує нових методів досліджень.

Виділення раніше не вирішених частин проблеми. Попри те, що питаннями виконавства і інтерпретації музики дослідники займаються уже більше століття, психологічні аспекти відтворення музики залишаються недостатньо висвітленими.

Формулювання мети дослідження. Метою статті є визначення напрямків роботи виконавця над відтворенням авторського задуму і можливо-го рівня самостійності виконавця щодо виконуваного музичного твору.

Виклад основного матеріалу. Поняття «виконавство» – парне поняттю «композиція». Поява цих категорій – результат розщеплення синкретичного мистецтва імпровізації, що панувало у музиці Середньовіччя. Проте, до кінця ХІХ ст. наука про музику будувалася переважно на при-

оритетах автора і музичного тексту. Темати досліджень були творчість композиторів, їхні опуси, різні аспекти композиції та теорії музики як музичної мови, зафіксованої в нотних знаках. І тільки на початку ХХ ст., з бурхливим розвитком всіх форм музикування – академічного, народного, легких жанрів і утворених на їх основі великої кількості нових різновидів, в т. ч. джазу та словесних партитур, розпочались дослідження ще однієї музичної проблеми – виконавської, тобто живої музичної вимови та інтерпретації як форми творчого відтворення авторського задуму.

Теорія інтерпретації створюється зусиллями практиків-виконавців, педагогів, музикознавців, а також представниками суміжних наук – соціології, семіотики (науки про знакові системи) і розглядає виконавський процес як співтворчість композитора і виконавця, досліджує його під кутом психологічних, естетичних, філософських проблем і поступово інтегрується в єдину музикознавчу систему.

На початку 20-х років нашого століття видатний учений в галузі психології та естетики Л.С. Виготський писав: «Художній твір, раз створений, відривається від свого творця, він не існує без читача, він є тільки можливість, яку здійснює читач. У невичерпному розмаїтті символічного, тобто всякого істинно художнього твору лежить джерело множинності його розуміння і тлумачень. І розуміння його автором є не більше, як одне з цієї безлічі можливих...».

Музичний твір зароджується в творчій уяві композитора, котрий фіксує свій задум умовни-

ми (нотними) знаками. В такій формі твір існує лише потенційно, і тільки виконавець-інтерпретатор переводить його у дієву форму існування, актуалізуючи його. Проте, нотний запис неспроможний зашифрувати повну в себе існує інформацію про музичний твір. Щодо цієї властивості нотного запису точаться спори по сьогоднішній день: одні вважають його недосконалим, інші ж в недосказаності та умовності вбачають вищу її досконалість та джерело безмежної виконавської творчості. Ф. Бузоні писав: «Нотація, запис музичних п'єс є, перш за все, винахідливий метод закріплення імпровізації, щоб її можна було відтворити... Виконавець повинен знову звільнитися від окам'янілості знаків і привести їх в рух...».

«Створення» і «відтворення» музичного твору відображає два його взаємопов'язані аспекти: історичний і психологічний. Створений музичний твір в зашифрованому нотному тексті «згортається» в музичному часі, набуваючи «просторової» структури. Твір в такому вигляді «утримує час в собі». Відтворення музики, що дає звукове життя творові, – навпроти: «розгортається в часі».

У взаємодії композиції та інтерпретації пов'язуються воедино «наш час» (процес гри на музичному інструменті, момент психологічного переживання) і «вічний час», первинно закладений у створений твір. У цьому плані привертає до себе увагу думка Б.В. Асаф'єва, одного з основоположників теорії виконавства: «Музика – мистецтва інтонованого змісту». В розумінні Асаф'єва виконавство є невід'ємним компонентом живого, розгорнутого в часі процесу становлення музичної форми і його взаємозв'язку зі змістом.

Водночас створений автором музичний твір відображає об'єктивну його сторону, відтворений виконавцем-інтерпретатором – суб'єктивну. Узагальненість первинного музичного образу обумовлює можливість існування різних його виконавських трактувань. Завдяки цій властивості виконавство носить яскраво виражений творчий характер, отримуючи можливість художнього збагачення, поглиблення і розкриття нових рис змісту. Правомірно провести розмежування понять «нотний запис» та «художній текст». Вони не ідентичні, так як друге поняття значно багатше і ширше. Тому сама постановка проблеми «строного слідування за текстом автора» вимагає розшифрування, і, перш за все, необхідності уточнення, що мається на увазі під словом «текст»: зрілий виконавець тією чи іншою мірою обов'язково трансформує вихідний нотний запис, роблячи це з метою збереження «духу» музики, формування в сприйнятті слухача художнього образу, адекватного до авторського.

Можна виділити три аспекти музичного образу – авторський, виконавський та слухацький.

Оцінюючи особливості авторського образу, С.В. Рахманінов писав, що «...найбільш важливим даром композитора є уява, адже він повинен спершу, ніж створити, уявити... Уявити з такою силою, що в його свідомості виникла чітка картина майбутнього твору раніше, ніж написана хоч одна нота. Його закінчений твір є спробою втілити в музиці саму суть цієї картини».

Особливою відмінністю виконавського образу є специфічна направленість процесу інтерпретації на слухача, використання всіх можливостей

для того, щоб допомогти сприймаючому побудувати в своїй уяві той образ, відчути ту глибину осягання світу, яку втілює у творі композитор. Крім того, до завдань виконавця входить також і втілення образу в рамках, так званого, історичного часу, що має свої специфічні особливості.

Слухач теж певною мірою виступає співучасником творчого процесу. Він створює свій особливий слухацький художній образ так чи інакше відмінний від образів, створених іншими слухачами під впливом одного і того ж виконавця. Крім того, слухачі великою мірою створюють ту необхідну творчу атмосферу, при якій виконавець дає життя музичному творові.

Одним з найбільш важливих елементів виконавства є імпровізаційність. Являючись природною властивістю музики, вона в різні періоди історії набуває або скритої, або відкритої форми існування, проявляючись то в одній, то в іншій ланці творчого процесу: у композитора, виконавця чи, навіть, у слухача.

Наша музична епоха поновила вже на якісно новому рівні інтерес не просто до імпровізаційності, а до активної імпровізації як одного із засобів створення музичного твору, причому не рідко цей процес включає і самого виконавця. Як справедливо відмічає М. Сапонов, існує «відчутний поворот музики ХХ століття до імпровізаційно рухливих структур. Кращі прояви цього повороту містяться в радикальній зміні функції музиканта-виконавця, що й дало привід І.Ф. Стравінському не без сарказму говорити про «посткомпозиторський період» сучасної музики. Вихований на професійно шанобливому відношенні до нотного тексту музикант отримує значну долю авторства в реалізації твору. Така апіорна нерозбірливість композитора, який запрошує в співавторство будь-кого, хто отримав його графічну чи вербальну партитуру, неймовірно збільшила відповідальність виконавця». Відповідальність виконавця те тут є не що інше, як відданість музиці, її духові, але не букві.

Імпровізація – не сваволя, не вільне від обмежень самовираження, імпровізаційність – одна з найбільш важливих граней музичного мислення, музичної форми, специфіки музичного виконавства. Водночас, це достатньо строго організована система засобів втілення змісту, що має свої власні закономірності.

Існує ціла група музичних жанрів, відкритих для імпровізаційності, таких де вона вкрай необхідна. Сюди входять фантазія, прелюдія, рапсодія, експромт, балада, легенда, музичний момент, листок з альбому та багато інших. Хоча вони і не створені композиторами в процесі безпосередньої імпровізації, в той же час несуть в собі її суттєві ознаки. В.В. Цуккерман позначив такий тип музики спеціальними терміном «квазіімпровізація».

Імпровізаційність, в першу чергу, спирається на можливість виконавця видозмінювати змістові зв'язки форми, створювати щоразу нібито нову її цілісність, а також на закономірності виконавського інтонування, ритмічного дихання, звукової барвистості. Тому при імпровізаційному підході до формопобудовчих моментів одним з основних завдань виконавця стає усвідомлення необхідності звільнити слухача від відчуття форми як заздалегідь даної, створити принципово

нове відчуття – становлення проростання форми в живому безпосередньому процесі. Закінчений образ твору слухач отримує тільки в кінці виконання. Тільки тоді для нього стають ясними зміст та формопобудовчі зв'язки; в останні роки своєї творчості Леонід Коган виконував Чакона ремінора Й.С. Баха, свідомо стираючи всі межі між варіаціями, не відчиняючись жанровим обмеженням та контрастам, створюючи відчуття імпровізаційного потоку художньої думки, емоційного, напруженого монологу, неначе за короткий проміжок часу перед збою проноситься все життя з його злетами й падіннями, осяяннями і відчачами. Роздумами про смерть і безсмертя. Використання такого неординарного виконавського прийому мало величезний вплив на слухачів.

В імпровізаційності особливе місце відводиться пошуку можливості створення у слухача й відчуття певної несподіваності протікання процесу інтерпретації, досягнення враження нібито «підготовленої непередготовленості», спонтанності. Тут вже традиційна «вивченість» твору не рятує. Вона якраз і буде сковувати виконавця, штовхати його по напрацьованому шляху. Відповідно, виконавцеві необхідно мати достатній набір варіантів причитання твору і використовувати можливість інтуїтивного вибору варіантів на естраді, Так, Д.Ф. Ойстрах казав, що він повинен вивчити усі відомі йому варіанти виконання твору, тільки це дає йому можливість вільно міняти виражальні засоби на естраді, іноді навіть виконавський план твору, підпорядковуючись тому особливому стану творчості, який виникає на концерті. При цьому надзвичайно важливим є те, що технологічні, віртуозні труднощі знаходяться в руслі художнього замислу, їх не доводиться «переборювати», що створює особливе враження свободи володіння інструментом.

В одному з найбільш дотепних афоризмів Н. Перельмана говориться: «Імпровізаційність виконання – гнучкість знання. Завченість виконання – окам'янілість знання. Сваволя у виконанні – димовка завіса незнання».

Отже, інтерпретація не може бути музейною. Беручи за основу авторський задум, глибоко проникаючи в його суть, виконавець багато в чому виражає своє неповторне розуміння музики, індивідуальне відношення до його образів.

У створенні щоразу нової інтерпретації важливе значення має аналіз, синтез, інтуїція, співвідношення усвідомленого та стихійного у виконавському процесі. Всі ці фактори знаходяться в діалектичній єдності. Так, аналіз не тільки підтверджує інтуїцію, а й підготовлює, поглиблює її: інтуїція високоосвіченого музиканта-виконавця завжди вище інтуїції менш освіченого. Г.Г. Не-

йгауз з цього приводу писав: «Відчуваєш нову радість від того, що розум по-своєму освітлює те, що безпосередньо переживаєш в почутті».

Функції виконавства в сучасній музичній культурі універсальні. Можна з впевненістю констатувати, що у виконавській творчості зливаються воедино всі рівні музичної комунікації, адже виконавець – це:

- слухач відносно автора;
- творець відносно слухача;

– мислитель, що подібно до критика і вченого дає свою версію відповіді на запитання: що значить даний твір;

– ніби «сама музика», оскільки виключно в процесі виконання музика здобуває сама себе, свою звукову матерію.

«Композитор має потребу в посередникові-виконавцеві, в творчому інтерпретаторі твору, – писав С.Е. Фейнберг. Слово «виконавець» не передає художньо-значимого і активного творчого процесу музичної інтерпретації. Чим досконаліша, довершена і яскравіша гра артиста, тим більше виходить на перший план його творчі особистість. Він не «виконавець» чужої волі, але воля композитора повинна стати власною волею інтерпретатора, злитись з індивідуальними рисами його обдарування, з його власними художніми устремліннями. В цьому злитті виконав здобуває силу і сміливість, необхідні для конкретного завершення в звуках ідей та образів, що знаходяться в творі».

Висновки та подальші перспективи. Виконавець несе відповідальність не тільки перед автором, а й перед слухачами, не тільки за життя в культурному процесі певного музичного твору, а й за культуру музичної свідомості в цілому. Така відповідальність ґрунтується на величезній значимості та безмежних можливостях виконавського мистецтва, адже правомірність і неминучість різних інтерпретацій художнього твору визнана і обґрунтована в наш час як естетична і філософська закономірність. Межа допустимого не може бути встановлена раз і назавжди – вона має об'єктивну тенденцію до розширення: кожна нова, оригінальна трактовка талановитого музиканта-виконавця змушує нас пересунути цю межу і визнати, що недопустимі до цього речі стають виправданими, іноді й просто необхідними. І не тільки талановитий виконавець, але й новий ступінь розвитку музичної культури, нова стадія суспільного буття музичного твору заставляє переглянути попередні погляди, відмовитися від того, що здавалось законом, а сьогодні вже стало гальмом, адже виконавство як творчий процес знаходиться в стані безперервного оновлення та художнього розвитку.

Список літератури:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1963.
2. Выготский Л. Психология искусства. М., 1968. – С. 342–343.
3. Коган Г. Феруччо Бузони. – М., 1968. – С. 60.
4. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1967. – С. 197.
5. Перельман Н. В классе рояля. – Л., 1975. – С. 10.
6. Рахманинов С. Письма. – М., 1955. – 560 с.
7. Сапонов М. Искусство импровизации. – М., 1982. – С. 61.
8. Фейнберг С. Пианизм как искусство. – М., 1965. – С. 30–31.

Андрийчук П.А.

Київський національний університет культури і мистецтв

ТЕОРИЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА КАК ОТДЕЛЬНАЯ ОТРАСЛЬ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

Аннотация

Исследование музыкального искусства долгие годы велось в теоретическом аспекте и по проблематике композиторского творчества, оставляя без внимания крайне важные процессы воспроизведения музыки, которые фактически сотворчеством. Таким образом сам процесс исполнительства находился в состоянии эмпирическом. И только с начала XX века этот аспект музыкального искусства стал объектом исследований. Сегодня исследования ведутся во многих направлениях, что дает основания считать это направление музыковедения отдельной отраслью.

Ключевые слова: музыковедение, музыкальное исполнительство, композиция, создание и воспроизводство музыкального произведения.

Andriichuk P.O.

Kyiv National University of Culture and Arts

THEORY OF INSTRUMENTALLY-EXPERIMENTAL ART AS ONE OF THE MUSIC SCIENCE SECTORS

Summary

The study of musical art for many years was conducted in the theoretical aspect and in the problems of composer creativity, leaving out the attention of the extremely important processes of reproduction of music, which is actually co-creation. Thus, the process of execution was in an empirical state. And only from the beginning of the 20th century this aspect of musical art became the object of research. Today, research is conducted in many areas, which gives grounds to consider this trend of musicology as a separate branch.

Keywords: musicology, musical performance, composition, creation and reproduction of a musical work.