

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

МУЗИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

ХРЕСТОМАТІЯ

КИЇВ – 2011

Укладач

Брайченко Т.Ф., кандидат педагогічних наук, професор НАКККіМ

Рецензенти:

Лісецький С.Й., кандидат мистецтвознавства

Можайкіна Н.С., кандидат педагогічних наук

Музична інтерпретація : хрестоматія /уклад. Брайченко Т.Ф. – К. :
НАКККіМ, 2011. – 92 с.

ПЕРЕДМОВА

Прагнення розкрити й донести до слухачів авторський задум чи дати власне його трактування виникло одночасно з появою музичного виконавства. Термін “інтерпретація” стосовно музично-виконавської діяльності почав застосовуватися з кінця 60-х років XIX ст. і лише через століття у вітчизняному музикознавстві з’являються праці, які заклали основи музичної інтерпретації як наукового напрямку з визначення процедури осмислення, роз’яснення, тлумачення музичного явища або твору в процесі виконання.

Музична інтерпретація в останні десятиліття стала невід’ємною складовою багатьох навчальних дисциплін музично-психологічного, музично-педагогічного, музикознавчого й виконавського спрямування. Засвоєні студентами теоретичні та практичні знання музичної інтерпретації сприяють поглибленому проникненню в зміст музичного твору та виробленню власної виконавської концепції. Важливою умовою цього процесу є глибоке ознайомлення студентів з дослідженнями провідних музикознавців, виконавців, педагогів.

На жаль, досліджень з цієї проблематики ще недостатньо й виходили вони обмеженими тиражами, що ускладнює їх вивчення. Це й спонукало упорядника до підготовки цієї хрестоматії.

До першої частини увійшли уривки з наукових праць провідних українських і російських вчених, присвячених теоретичним проблемам музичного виконавства, зокрема, музичній інтерпретації. Найбільш ґрунтовні з них з’явилися на межі 70-80 рр. минулого століття. Їх авторами були Є.Гуренко та Н.Корихалова. Є.Гуренко обґрунтував художньо-інтерпретаційну природу виконавства, висвітлив його соціальні функції й форми їх існування в суспільстві, проаналізував механізм художньої інтерпретації. Н.Корихалова розглянула інтерпретацію музики крізь призму теоретичних проблем музичного виконавства, простежила специфіку й закономірності музичного виконавства, зосередила увагу на питанні онтологічного статусу музичного твору, здійснила критичний аналіз онтологічних теорій західних музикознавців (Р.Інгардена, Ж.Бреле та ін.). Цей напрям продовжено в роботі І.Малишева, який висвітлив онтологічний статус музичного твору, значну увагу приділивши особливостям його побудови. Питанням авторства, як фактора, що визначає “доісторичний” і “історичний” періоди існування музичного твору, присвячена робота Д.Терентьєва. Метою дослідження Ю.Кочнева було виявити най-

більш загальні закономірності, властиві поодиноким виконавським актам, а також представити в новому світлі причини неідентичності музичного твору в різних інтерпретаціях. Стосовно діяльності композитора як інтерпретатора дійсності цікавою є стаття Е.Денисова, який проаналізував процес створення музичного твору й виділив етапи композиційної роботи.

Запропоновані уривки із праць знаних науковців можуть бути корисні майбутнім фахівцям спеціальності “Музичне мистецтво” спеціалізації “Сольний спів” освітньо-кваліфікаційного рівня “Магістр” у вивченні навчального курсу “Психологічні особливості музичної діяльності” а також використанні як допоміжний практичний матеріал у таких дисциплінах як “Сольний спів”, “Вокальний ансамбль”, “Аранжування і основи композиції”, “Методика викладання сольного співу”, “Методика роботи з вокальним ансамблем”.

Гуренко Є. Г.
Проблеми художньої інтерпретації
(філософський аналіз)*

Глава I. МЕЖІ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Відособлення виконання як історичний процес

На сучасному етапі розвитку науки все більша кількість дослідників схиляється до думки про синкретичну неподільність первинної художньої культури, про нероздільно злиті в ній (або, принаймі, в області динамічних мистецтв) сфери виробництва й споживання художніх цінностей. Первинна стадія диференціації художньої культури пов'язується тому, по-перше, з відособленням цих двох основних начал (виробництва й споживання) і, по-друге, із розподілом сфери виробництва на творення й відтворення художніх цінностей.

Необхідно, проте, враховувати, що ці процеси є видимими в історії мистецтва лише в основних тенденціях. Значний ряд художніх явищ тривалий час зберігав і наполегливо продовжує зберігати елементи первинного синкретизму. Приміром, в деяких фольклорних формах динамічного мистецтва (спів, танець тощо) автор, виконавець і той, хто сприймає й по сьогодні об'єднані в одній і тій же особі; у поширених видах побутового музикування виконавець і слухач нерідко злиті, хоч і відокремлені від автора; у процесі ж імпровізації, а також в концертно-виконавській практиці XVII–XVIII ст. в Європі композитор і виконавець персоніфікуються в одному музиканті, в той час як слухач залишається відособленим. Та все ж можна сказати, що для високорозвинених форм мистецтва найтипівіше саме чіткий розподіл учасників художньо-мистецького процесу на авторів, виконавців і тих, що сприймають, тоді як для первинної художньої культури характерна скоріш їх синкретична неподільність.

Нероздільність процесів творення й виконання виявлялася у властивій динамічним мистецтвам імпровізаційності. Первісні поети, композитори і хореографи найчастіше виступали як виконавці своїх же творінь, що було підхоплено згодом фольклорними музикантами, танцюристами й співаками (бардами, менестрелями, баянами, ашуга-

* Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). – Новосибирск: Наука, 1982.

ми тощо). Але пісня або казка, ритуальний танець або міф не повинні кожного разу створюватися заново. Їх відтворення на перших порах здійснювали самі автори, а пізніше – й інші люди, що володіли необхідним творчим обдаруванням. При цьому відтворенню художньої цінності була властива особлива імпровізаційна варіантність, в якій авторство практично розчинялося. І лише набагато пізніше, з розвитком потреби зберегти ізоморфність твору, який передавався в умовах “усної” традиції, з’явилися виконавці-напівпрофесіонали (бродячі лицедії, оповідачі й скоморохи, фокусники й співаки).

Відсутність чіткої грані між авторами й виконавцями продовжувала зберігатися і в художній культурі рабовласницького суспільства. Антична поезія по своїй суті залишалася усною і була нерозривно пов’язана з музикою, як і фольклорна поетична творчість. Твори складалися поетами-співаками в присутності численних слухачів. Розділення процесів творення й відтворення виразно виступало лише в хоровій ліриці і драмі (Див.: Харлап М. Исполнительское искусство как эстетическая проблема /В кн.: Мастерство музыканта-исполнителя. – Вып. II. – М.: Советский композитор, 1976.) .

У ті часи, коли не існувало спеціальних засобів фіксації поетичного, музичного та хореографічного задумів, автори художніх творів прагнули “передати” їх майбутнім виконавцям у практичному процесі навчання. Ця традиція збереглася і в сучасному фольклорі.

Поступово відбувалося розділення виконавців і слухачів. Залишкові явища цієї форми первісного синкретизму надовго збереглися в різних культурах. Приміром, в камланнях алтайців, де змальовується сцена упіймання душі жертвовного коня, всі присутні тимчасово стають виконавцями, допомагаючи каму “ловити” й “поміщати” душу коня в приготовану для цієї мети загороду. Описуючи сеанси шаманського камлання, А.Д.Авдєєв відзначає, що їх споглядальники “ніколи не залишалися пасивними глядачами”. У церемонії брали участь “сотні чоловіків, які співали хором... грали на бубні, танцювали, прагнучи наслідувати в рухах шаманові”.

Розділення, що намітилося, духовної та матеріальної практики, розумової праці й праці фізичної вельми своєрідно торкнулося і сфери художньої культури, відобразившись у відособленні творчого акту художнього проектування майбутнього твору і акту його виконавської об’єктивації. Вичленення виконавства в особливий вид художньої діяльності зіграло загалом прогресивну роль. Якщо в ті часи, коли автор і виконавець практично зливалися в одній особі, творчий харак-

тер виконання був ніби у “згорнутому вигляді”*. Відокремлення виконавського мистецтва послужило могутнім стимулом бурхливого розвитку в ньому справді творчого начала. Недарма, в музично-виконавській практиці Європи в XVII–XVIII ст. помітно посилилася увага до виконавства як творчості, розпочався симптоматичний процес формування виконавських шкіл. У цей період прокидається інтерес до естетичного осмислення природи виконавських мистецтв. А на рубежі XVIII і XIX ст. на зміну “граючим композиторам” приходять “виконавці-творці”.

Вплив процесу розподілу праці цим не обмежився. Підсистема відтворення художніх цінностей в динамічному мистецтві продовжувала своє розшарування, по-перше, у зв’язку з диференціацією виконавської творчості на окремі класи, сімейства, види й підвиди (внаслідок чого виконавська діяльність набувала рис, властивих лише тимчасовим або просторово-часовим мистецтвам, образотворчим або необразотворчим, а також розпадалася на акторську, музично-виконавську, хореографічну й інші різновиди), а по-друге, у зв’язку з відокремленням, що намітилося, у виконавській практиці ряду приватних, специфічних функцій (режисерської, диригентської, власне, виконавської).

Характеризуючи мистецтво режисури як своєрідне посередництво “між літературою і лицедійством”, М. С. Каган підкреслює, що цей різновид творчості стає необхідним, коли гра актора перестає бути виключно імпровізаційною, коли вистава розрахована на взаємодію групи акторів і до того ж містить музичні, танцювальні, образотворчі та інші компоненти. Режисер – головний тлумач і прямий співавтор драматурга, координатор творчої діяльності численних учасників створюваного спектаклю, а також “перший актор”, “який грає, хоч і в уяві, але з усією трупкою”*.

* Бодина Е.А. Творческая природа музыкального исполнительства: автореф. канд. дис. К., 1975.

* Каган М.С. Морфология искусства. – Л., 1972. – С. 333–334.

Якщо режисер виконує місію посередника між різними областями творчості (літературою, акторським мистецтвом, музикою, живописом, танцем), то диригент, як справедливо відзначив М. С. Каган, як правило, поєднує первинну та вторинну форми художньої діяльності в межах однієї й тієї ж області. Цією областю є музика; ні одна інша сфера мистецтва не породила дотепер подібного різновиду виконавської творчості. Як і режисер, диригент – основний тлумач і координатор художніх зусиль цілого колективу. Проте режисерська творчість завжди передує конкретному виконанню, спектаклю, а діяльність диригента обов'язково виходить за межі репетиційної роботи і в своїй концертній або театральній формі розгортається на очах аудиторії, яка її сприймає.

У діяльності будь-якого виконавця одвічно поєднані "режисерське", "диригентське" й "акторське" начала. Під режисерською складовою виконавської творчості звичайно розуміють "попередню роботу, що здійснюється в процесі підготовки до публічного виступу" (тобто формування виконавського задуму, вироблення плану виконання), а під акторським – "саму гру, те, що відчуває й відтворює артист на сцені, на естраді, те, що сприймає публіка"* . Досліджуючи динаміку взаємозв'язку елементів виконавської творчості в історії мистецтва, Г.М. Коган дійшов висновку, що в ХІХ ст. пріоритет належав "акторському" началу. Режисер посідав у театрі малопомітне, другорядне місце. Коли ж театр, а потім і кіно висунули визначних режисерів-постановників (таких, як Станіславський, Мейерхольд, Таїров, Вахтангов, Ейзенштейн, Пудовкін, Феліні, Антоніоні та ін.), розпочався стрімкий процес зміцнення провідної ролі "режисерської" функції у виконавстві, що в своїх крайніх проявах вилилося в прагнення окремих творців фільмів обійтися зовсім без акторів-професіоналів. Аналогічні тенденції не важко углядіти і в інших виконавських мистецтвах, зокрема в музиці, де солісти (скажімо, співаки оперного театру) поступалися своєю провідною роллю диригенту.

І, звичайно ж, більшість дослідників сходяться на тому, що свого самостійного значення виконавство набувало в тривалому процесі трансформації усної творчості в письмову. Можливість закріпити художні задуми за допомогою особливих систем запису, що з'явилася, зіграла виняткову роль в історії мистецтв. Винахід писем-

* Коган Г.М. О "режисерском" и "актерском" началах в исполнительстве //Советская музыка. – 1973. – № 5 – С. 94.

ності перетворив мистецтво слова на літературу і спричинив відособлення письменника й читця, драматурга й актора. Аналогічні процеси захопили значну площину музичного мистецтва, де результатом появи засобів фіксації музики стало відокремлення композитора від виконавця. У своїх загальних рисах ця ж тенденція намітилася й у сфері хореографії, в якій, однак, способи запису танцю стали успішно вироблятися лише в наш час, а твір дотепер не відокремився від виконання настільки, наскільки це виявилось можливим в літературі, музиці або мистецтві театру.

Поява писемності, як відомо, відноситься до часу родового ладу. Нотне письмо склалося пізніше та вже до XV ст. набуло досить досконалого вигляду. Чи не пояснюється цим, хоча б частково, той широко відомий факт, що навіть саме авторське право у сфері хореографії практично не охоронялося (та й не могло охоронятися аж до теперішнього часу). Ні для кого не секрет до того ж, що в один (і, зазначимо, вельми численний) ряд видатних письменників, поетів і композиторів можна включити лише лічені одиниці видатних творців танцю.

Тут також буде доречно підкреслити, що в процесі відособлення виконання, його подальшого розвитку й встановлення ним нових зв'язків із іншими підсистемами усередині самого мистецтва колосальну роль грає науково-технічний прогрес. Зростання його значення в мистецтві XX ст. дало привід деяким дослідникам говорити про епоху технізації художньої культури, що нібито вже настала. Використання технічних засобів масової комунікації дозволило розповсюджувати художні цінності у величезній по широті охоплення й розосередженій в просторі (а якщо необхідно – і в часі) аудиторії. Це призвело до радикальних морфологічних зрушень, спричинило появу нового вигляду мистецтва, впровадження не існуючої раніше форми художньої комунікації (трансляції), а також проникнення способу тиражування, що використовувався в минулому словесними й образотворчими мистецтвами, в область музичних, хореографічних, театральних і інших (в тому числі й виконавських) різновидів творчості.

Глава II. ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Термін “інтерпретація”, який використовується сьогодні в найрізноманітніших галузях людського знання, часто вживається для позначення процедур, вельми несхожих за своїм характером. Проте при всій великій кількості відмінностей вони порівняно легко вкладаються в рамки трьох основних типів.

До *буденної* інтерпретації був віднесений цілий набір операцій від простого опису до наукового аналізу взагалі. Описуються, пояснюються й тлумачаться (тобто інтерпретуються у буденному сенсі слова) будь-які предмети, процеси, явища дійсного світу, залучені до орбіти суспільно-практичної діяльності людей і людського пізнання. Буденна інтерпретація може здійснюватися засобами природних і штучних мов, зокрема мови науки (науковий опис, пояснення, тлумачення) і мови мистецтва (художній опис, пояснення, тлумачення). Галузь застосування буденної інтерпретації практично безмежна – це весь багатогранний процес пізнання. Буденна інтерпретація використовується у всіх формах пізнавальної діяльності, в рамках життєвого практичного досвіду, в будь-якій сфері наукового знання, а також у мистецтві.

До *наукової* інтерпретації ми відносимо особливі логічні операції, пов’язані з трактуванням формальної теорії через виявлення змісту, об’єктивного сенсу абстрактних виразів. Якщо буденна інтерпретація базується на абстрагуванні як способі пізнання суті, то наукова, навпаки, пов’язана з конкретизацією, пошуком об’єктів, які відповідають принципам початкових теоретичних систем. У першому випадку (буденна інтерпретація), коли факти життєвого досвіду або наукового експерименту співвідносяться з абстрактною галуззю знання, яка їх пояснює, пошук направлений від об’єкта до теорії. У другому випадку (наукова інтерпретація) – від теорії до об’єкта. Наукова інтерпретація, таким чином, застосовується тільки щодо теорій високого рівня абстрактності, яка пов’язується з результатами матеріального досвіду опосередковано (за допомогою “перекладу” на мову спостережень і експериментів або шляхом ізоморфного відображення на наочну ділянку інших, конкретніших, змістовніших теорій, емпіричний сенс яких раніше вже був фіксований).

І, нарешті, під *художньою* інтерпретацією ми розуміємо виконавське трактування продукту первинної художньої діяльності. Процедура цього типу, що зустрічається у всіх виконавських мистецтвах, поєднує в собі абстрагування й конкретизацію, синтезуючи елементи буденної та наукової інтерпретації у нове, якісно своєрідне ціле.

Художня інтерпретація – виконання – продукт виконавської діяльності (від ототожнення до диференціації)

Інтерпретація – центральне поняття естетики виконавського мистецтва. Воно увійшло до вжитку в середині ХІХ ст. і вживалося в художній критиці й мистецтвознавстві разом з терміном “виконання”. Слово “інтерпретація” містило в собі ясно виражений відтінок індивідуалізованого прочитання, своєрідності артистичного трактування, тоді як смислове значення поняття “виконання” обмежувалося суворо об’єктивною, механічно точною передачею авторського задуму.

Пізніше, услід за своєрідністю смислового змісту, що закріпився за термінами “інтерпретація” і “виконання”, в музикознавстві та художній критиці з’явилися й перші відмінності в розумінні об’єктів, на які ці поняття вказували. Суть цих відмінностей зводилася до того, що слово “виконання” як і раніше означало продукт виконавської діяльності, тоді як “інтерпретація” – лише частина цього продукту, а саме – творчу, суб’єктивну сторону виконання. Таким чином, виконання в думках розчленовувалося на об’єктивний і суб’єктивний “пласти”, причому перший із них пов’язувався з творчістю композитора, а другий (власне інтерпретаційний) – із творчістю самого виконавця ...

Інтерпретатор – дитя свого часу, його свідомість, естетичні погляди і смаки формуються навколишнім середовищем, тому обумовлена виконавцем сторона музичної інтерпретації має не тільки суб’єктивний, але й об’єктивний, не залежний від нього зміст. Це, в свою чергу, призвело до уточнення розуміння музичної інтерпретації, яка стала мислитися не просто як суб’єктивна сторона виконання, але як особлива його грань, обумовлена творчою співучастю інтерпретатора і є безпосереднім результатом його продуктивної діяльності.*. Спираючись в цілому на цей підхід, деякі автори цілком справедливо вважають його все ж таки дещо загальним і шукають різні шляхи конкретизації.

Найбільш вдала спроба в цьому плані належить, мабуть, С. Мальцеву. “...конкретний зміст терміна “інтерпретація” для сучасної концертно-виконавської практики, – пише він, – можна сформулювати так: виконавська (або авторська) концепція відносно таких виразних засобів виконання, як темп, динаміка, артикуляція, фразування, агогі-

* Островский А. Творческая задача исполнителя /В кн.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – Вып. 4. – М. : Музыка, 1967.

ка, акцентуація. Інтерпретується ж за допомогою цих виразних засобів метровисотний текст твору”^{*}.

...виконавська творчість є діяльність. Діяльність породжує певні продукти. Діяльність і її результати у виконанні можуть співпадати (як це відбувається, наприклад, у процесі імпровізації або в читанні з листа), а можуть і не співпадати (як це буває в самостійній роботі диригента над партитурою, творчості режисера або в театрі тварин). Та навіть там, де вони співпадають, їх слід розрізняти. Розрізняти хоч би в абстракції.

У першому наближенні результат практично-духовної активності виконавця можна визначити як певну об’єктивацію продукту первинної художньої діяльності. Стосовно музики, наприклад, це передусім те, що відзвучало в конкретному процесі інтонації за допомогою голосу або на інструменті. Визначення виконавського результату як об’єктивація продукту первинної творчості відтіняє два істотні чинники. По-перше, воно вказує на первинну роль, що належить в музиці композитору, і, по-друге, звертає нашу увагу на сам процес перекладу продукту композиторської діяльності в реальну акустичну форму.

До визначення повинен “увійти” і сам інтерпретатор. Зовсім не применшуючи значення, що належить тут первинній творчості, спеціально підкреслимо, що було б вульгаризацією вважати кожний конкретний результат виконавського мистецтва безпосереднім продуктом творчої діяльності композитора або драматурга. Продукт виконання є прямим наслідком духовної та фізичної активності не самого композитора (драматурга і т. п.), а виконавця. Інша справа, що по своїй суті художня діяльність інтерпретатора-посередника вторинна, відносно самостійна й виявляється лише в плані кінцевої залежності від первинної творчості. Але місце інтерпретатора у виконавському мистецтві все ж таки надзвичайно велике.

Вирізнимо у виконавському процесі дві основні частини (або дві підсистеми). Перша – духовне проектування результату виконавського мистецтва, друга – реалізація результату виконавського мистецтва, як матеріального утворення. Друга підсистема представляє особливий інтерес. На цій стадії завершується створення матеріальної плоти продукту виконавської діяльності. Зміст процесу утворює сукупність специфічних операцій (головним чином, фізичних дій) інтерпретатора,

^{*} Мальцев С. Нотация и исполнение /В кн.: Мастерство музыканта-исполнителя. – Вып. 2. – М.: Сов. композитор, 1976. – С. 83.

спрямованих на об'єктивацію виконавського задуму. Цей процес, на нашу думку, і є виконання ...

Що ж до інтерпретації, то її виділення із загальної структури виконавського процесу – завдання складніше. Умовно уявимо низку елементів, які утворюють систему виконавських дій. До нього входять: художнє проектування, реалізація продукту виконавської діяльності як матеріальної освіти й продукт виконавської діяльності ...

Художня інтерпретація – це специфічний “залишок”, який можна отримати, якщо повністю абстрагуватися від усього, що обумовлено автором твору. У системі виконавської діяльності художня інтерпретація охоплює:

1) процес побудови власної виконавської концепції, який протікає у свідомості артиста; 2) особливий “зріз” виконавських дій, спрямованих на її реалізацію; 3) “упредметнене” виконавське трактування, “упредметнене” в самому продукті. Художню інтерпретацію, отже, правомірно розглядати і як виконавську діяльність, і як її специфічний результат.

Художня інтерпретація в структурі виконавського процесу

Виконавський процес складається з двох основних частин (або двох підсистем). Перша – процес формування виконавського задуму (або художнє проектування результату виконавського мистецтва), друга – реалізація результату виконавського мистецтва як матеріального утворення. Одна підсистема, у свою чергу, поділяється на (1) освоєння продукту первинної художньої діяльності і (2) створення виконавської концепції, інша містить (3) реалізацію результату виконавського мистецтва в процесі репетиційної роботи і (4) те ж саме в акті публічного виступу.

Операція освоєння продукту первинної художньої діяльності (1) складається з (1.1) його реконструювання у свідомості виконавця, (1.2) пізнання результату цієї реконструкції і, нарешті, (1.3) його оцінки.

Процес формування виконавського задуму починається з уявного відтворення інтерпретатором продукту первинної творчості. Виконавець при цьому використовує як безпосередні, так і опосередковані джерела інформації. До перших відноситься (1.1.1) сам об'єкт інтерпретації (тобто конкретний продукт художньої діяльності автора), до других (1.1.2) – інші твори композитора, хореографа або драматурга, мистецтвознавчі праці й інші матеріали, що містять у собі відомості

про даний твір, про епоху, самого автора, його життєвий шлях і т. п., і (1.1.3) власний досвід виконавця, накопичені ним уявлення про світогляд автора, його творчий метод, стиль і інші необхідні відомості та знання, що зберігаються в “коморах” пам’яті інтерпретатора.

Досліджуючи особливості протікання процесу творчості у музично-виконавському мистецтві, В. Г. Ражников дійшов висновку, що якщо в композитора художня ідея, зазвичай, зароджується під впливом позамузичних детермінант, то в мистецтві інтерпретатора відбувається зворотне: звукові образи викликають до життя позамузичні асоціації*. Це підтверджується практикою музикантів-виконавців. “Я сумніваюся, – говорив Я. Зак, – щоб музикант міг бути сильно захоплений чисто звуковою тканиною твору... головну роль тут грає відповідність цієї музики вашому стану, тим емоціям, які виникли під впливом подій суспільного й особистого життя”**.

Як же здійснюється контакт виконавця з продуктом первинної художньої діяльності? Як необхідна сполучна ланка тут виступають різні способи об’єктивації даного продукту. У музиці найчастіше це нотний текст. Та можливі й інші джерела, пов’язані з “усною традицією”: контакт із одним або декількома варіантами виконання, з відтворенням голосом або на інструменті почутих раніше творів, музичних тем, награвів мелодій (так звані спів або гра “на слух”).

Матеріалізуючи художній задум за допомогою нотного запису, композитор, як вірно відзначив С. Я. Фейнберг, “типізує звукові образи і створює нотну схему як носія найсуттєвіших сторін композиції”**.

Із образною реконструкцією об’єкта виконавської діяльності нерозривно пов’язаний інший найважливіший компонент цієї процедури – *пізнання* продукту первинної творчості. Характеризуючи цей процес, Г. Г. Нейгауз писав: “Я пропоную учню вивчати фортепіанний твір, його нотний запис, як диригент вивчає партитуру – не тільки в цілому (це перш за все, інакше не вийде цілісного враження, цілісного образу), але й в деталях, розкладаючи твір на його складові частини – гармонічну структуру, поліфонічну; окремо проглянути головне – наприклад, мелодійну лінію “другорядну”, акомпанемент; особливо уважно

* Ражников В. Г. Исполнительство как творчество // Советская музыка. – 1972. – № 2. – С.72.

* Вицинский А. В. Психологический анализ процесса работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. – М. : Изд. АПН РСФСР. – 1975. – Вып. 25. – С.175.

* Фейнберг С.Я. Пианизм как искусство. – М. : Музыка. – С. 378.

зупинитися на вирішальних “поворотах” твору, наприклад (якщо це соната), на переході до другої теми (побічної) або до репризи, або до коди, загалом – на основних віхах формальної структури тощо. При такій роботі учню відкриваються дивовижні речі, нерозпізнана відразу краса, якою рясніють твори великих композиторів. Крім того, він починає розуміти, що твір, прекрасний в цілому, прекрасний у кожній своїй деталі, що кожна “подробиця” має сенс, логіку, виразність, бо вона є органічною часткою цілого”.*

Процес пізнання продукту первинної творчості пов’язаний з аналізом, розчленовуванням основи художнього твору на складові елементи. Але аналіз – лише один з моментів пізнавальної діяльності інтерпретатора. У відриві від синтезу він позбавлений пізнавального значення, оскільки неможливо проникнути в суть художнього твору за допомогою одного лише розчленовування на частини.

Аналіз і синтез взаємно коректують отримані результати. Проте головний зміст цього процесу (як процесу пізнання) – проникнення в образний лад твору, в його суть, в художню ідею.

Наступною стадією освоєння продукту первинної художньої діяльності є його *оцінка*. Тут виконавець виробляє власне ставлення до об’єкта виконавської діяльності. Оцінка є не що інше, як суб’єктивний вираз цінності продукту первинної творчості і народжується в результаті його співвідношення з *художнім ідеалом*.* Останній є концепцією довершеного твору мистецтва і функціонує як критерій оцінки художніх творів. Виконавець співставляє освоюваний твір із системою своїх понять і уявлень про художню досконалість і, залежно від того, відповідає або не відповідає даний твір художньому ідеалу, дає позитивну або негативну оцінку.

Розглянемо тепер процес створення *виконавської концепції*. (2) За своїм змістом він є ідеальною побудовою в межах авторського задуму власного, виконавського “бачення” твору, конструюванням в рамках первинного образу-схеми свого, образу (або системи образів, що “індивідуалізувався”, творчим відтворенням в полі авторської ідеї-схеми власної, такої, що “індивідуалізувалася”, виконавської ідеї. За формою ж ця операція є конкретизацією, вибором варіанту (цілком визначеного, найбільш прийняттого, цього, а не якого-небудь іншого).

* Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1961. – С.35.

* Гуренко Е.Г. Художественный идеал – концепция совершенного произведения искусства (к постановке проблемы). – Науч.-метод. зап. НГК. – Вып. 5. – Новосибирск, 1970.

Початковим моментом описаного процесу служить продукт первинної художньої діяльності. Складаючи основу, скажімо, музичного твору, він характеризується деякою схематичністю або неповнотою. За влучним виразом Р. Інгардена, продукт композиторської творчості має “місця неповної визначеності”, містить в собі щось подібне “сфері байдужості”*, в межах якої можлива й виправдана поява численних виконавських варіантів. Сказане стосується не тільки динамічних, агогічних, темпових, артикуляційних особливостей музики, варіювання яких спричиняє собою зміни образних, змістовних компонентів твору. Навіть висота звуків може відхилятися від акустично точних величин в межах певної зони, як це зазвичай буває в процесі інтонації у вокалістів і виконавців на інструментах, не фіксованих звуковисотно. *

Операцію побудови виконавського трактування можна правильно зрозуміти лише як продуктивний процес, результатом якого є індивідуалізований художній образ, який виник у площині задуму. По своїй суті ця операція є творчість. Її не можна трактувати як випадкові “кидки з одного боку в інший” у пошуках необхідного виконавського рішення. Вона має ясно виражений характер. Водночас спрямованість процесу творчості визначається *виконавським ідеалом*, тобто наявною у свідомості інтерпретатора концепцією довершеного продукту виконавської діяльності.

Отже, художнє проектування у своїх головних рисах завершене. Інтерпретатор приступає до *реалізації продукту виконавської діяльності як матеріального утворення*.

Характеризуючи цю підсистему виконавського процесу, відзначимо такі обставини.

Перше. У структуру процесу об’єктивації входять дії виконавця, які сприяють, наприклад, перетворенню музичних уявлень в реальне звучання. Але саме звучання до складу реалізації не входить. Воно є компонентом (формою) продукту виконавської діяльності.

Друге. Виконавець прагне, по можливості, адекватно втілити свої суб’єктивні наміри в реальне звучання. Проте це не просто механічний переклад ідеальних уявлень у матеріальну плоть, а складний творчий процес, в якому продовжується робота з коректування, уточнення, конкретизації задуму виконавця.

* Інгарден Р. Исследования по эстетике. — М.: ИЛ, 1962.

* Гарбузов Н. А. Внутризонный интонационный слух и методы его развития. — М.-Л.: Музгиз, 1951.

Розглянемо з цієї точки зору(3) репетиційний процес. Виходимо з того, що в результаті попередньої розумової роботи виконавський задум в цілому склався і сам виконавець володіє певним рівнем технічної майстерності, володіє необхідними навичками гри на інструменті...

Виконавський задум уточнений і конкретизований. Рухові навички вироблені й закріплені. Задум зберігається за допомогою складних механізмів образної, емоційної та смислової пам'яті. Рухова пам'ять приховує у своїх "коморах" звичні способи дії, необхідні для об'єктивації музичних уявлень. Інтерпретатор готовий до публічного виступу(4). Це найбільш відповідальна, підсумкова стадія діяльності виконавця. У ній він завершує процес створення продукту виконавської діяльності і виносить його на суд аудиторії, яка його сприймає.

Успіх публічного виступу визначається: (4.1) масштабом і характером обдарування артиста; (4.2) художньою цінністю і глибиною задуму виконавця; (4.3) рівнем виконавської майстерності; (4.4) накопиченим досвідом концертних виступів; (4.5) конкретним психофізіологічним станом артиста (чи досить зібраний, зосереджений і т. ін.); (4.6) об'єктивними умовами в момент виконання (якістю інструмента і його станом, акустикою концертного залу, безпосередньою реакцією публіки)...

Глава III. ТВІР ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Ж.Бреле про творчі результати виконавського процесу (критичний аналіз)

Безперечний науковий інтерес викликають міркування Ж. Бреле про правомірність музичної інтерпретації. Завдання виконавця полягає в тому, щоб знайти гармонію між "сутністю твору" й оригінальним "внеском його реалізації". Правомірність музичного виконання упирається, отже, в співвідношення "точного дотримання" і "творчої переробки". Дотримуватися твору – означає "чути заклик, що адресується його реалізації", його "позитивну тенденцію до буття". Хоч і не може існувати конкретного виконання, яке слід було б прийняти за абсолютний еталон у цій області, існують виконання безперечно помилкові: це такі виконання, які "деформують суть твору", ту тему – "музичну форму і духовний світ", яка складає в ньому постійну "інваріантну суть".

Будь-яке виконання – це прийняття певної точки зору. Реалізувати – означає вибрати, отже, й виключити. Але в будь-якому досконалому виконанні неодмінно відтворюється “формальне ядро”. Жодне виконання не вичерпує його суть. Суть твору залишається “постійною проблемою”.

Тих виконавців, які прагнуть до суворого дотримання твору й свідомо уникають самовираження, Бреле називає *музикантами*. У протилежність їм тих виконавців, які виявляють потребу до самовираження і смак до нього, вона іменує *віртуозами*. Без сумніву, пише Бреле, справжній віртуоз повинен бути передусім музикантом. Необхідно, щоб дія виконавця виявила у творі цінності, які якраз і забезпечують йому успіх. Музикант же “не розуміє, що між виконанням і інтерпретацією існує обов’язковий зв’язок, що він не може виконувати, тобто реалізувати твір, не інтерпретуючи його, так само як він не може правильно інтерпретувати твір, тобто збагнути його, не реалізуючи”. У бажанні “вловити абстрактну чистоту твору виконання музиканта реалізує лише “найменше із можливостей” лише “порожній схематизм”, в якому відсутній “конкретний порив живого часу і блиск конкретних якісних звучань”.

Написаний текст зберігає лише “фундаментальну архітектуру музики”. Запис служить абстрактним і неточним відображенням задуму. Він – оголення ідеї. Якби в тексті можна було вказати надзвичайно точно “ступінь реалізації”, виконання стало б даремним. Якщо записаний ритм дотримується надмірно строго й дуже скрупульозно відповідає символам, якими він виражається в тексті він залишається штучним і позбавленим життя. Записані нюанси вельми неточні по відношенню до того, чим вони повинні стати у виконанні. Акценти зазначаються лише “сумарно” й обмежуються виділенням “крупних одиниць”; при виконанні відбувається надзвичайно дрібне акцентування, як необхідне дихання, яке “реалізується лише завдяки жесту” й підтверджує свою внутрішню гнучкість, свою “податливість часу”. Звучання і темп лише у виконанні знаходять свою цілковиту визначеність. Кожен темп актуалізує у творі особливу грань “експресивного змісту”, яка й виявляється тільки дякуючи йому. Одним словом, невизначеність нотного тексту, “невизначеність, яка зберігає багатство можливих варіантів, це не що інше, як бідність”. Втілення – це і є “визначення невизначеного”.

Невірно було б вважати, підкреслює Бреле, що виконавець повинен побачити за абстракцією написаного тексту “конкретне бажан-

ня автора”. Коли твір створено, він пропонує композитору те ж багатство можливих варіантів, що й решті музикантів. Виконання композитора не має жодного привілею і не обов’язково більш відповідає твору, чим інші можливі виконання. З того моменту, коли автор стає виконавцем свого твору, він підкоряється всім обмежуючим умовам виконавського мистецтва.

По ту сторону зони, в якій виконання є перш за все неухильним дотриманням, існує “зона свободи”, де повною мірою виявляються “цінності інтерпретації”. Цей закон діє у всіх сферах виконавської творчості: у сольній грі, ансамблевому музикуванні, в мистецтві диригента. Може здаватися, пише Бреле, що в ансамблі індивідуальності виконавців повинні більшою мірою обмежувати себе в ім’я загальної гармонії. Проте насправді ідеал ансамблевого виконання – досягти свободи і безпосередності, яка спочатку здавалася природним привілеєм соліста. Бреле не приховує свого іронічного ставлення до диригентів “об’єктивного типу”, які перетворюють інструменталістів “на точних функціонерів анонімної адміністрації”. На відміну від них великий диригент, узгоджує в одній системі різні монади відповідно до їх власної оригінальності.

Творчість, передбачувана при реалізації твору, регламентується самим твором: музика повинна завершуватися відповідно до того, чим вона є. “Свобода виконання дуже крихка, – пише Бреле, – і сам успіх його прихований, бо його сила криється саме в таємній схожості виконавської творчості зі суттю твору”. Природа того, що інтерпретатор додає від себе, не є однаковою для всіх творів, оскільки він повинен грати Бетховена у бетховенській манері, а Шумана – у шуманівській. “Деякі виконавці відрізняються дуже великою свободою гри, але манера їх така, що здається, ніби вони живуть із твором одним життям”.

Затушовування виконавцем власного “я” неминуче призводить до “погіршення самої реалізації”. Суворо “дотримуватися” твору – це означає дотримуватися його суті, це означає завершувати його, надаючи йому точність такого високого ступеня, який не може передувати самому акту реалізації. Лише творча свобода інтерпретатора може забезпечити суворе “дотримання” твору, тобто виконати наказану йому вимогу реалізації, вимогу, яка забезпечує йому “буття за його власними межами”. Якщо ж виконавець “відмовляється перевершити твір, він спотворює його”.

Відчувати “смак старовинної музики” ми можемо тільки за допо-

могою “відчуттів сучасної людини”. Ж. Бреле розрізняє у виконанні старовинної музики дві тенденції: одну – прагнення лише до історичної точності і іншу – до точності у ставленні до твору й до “вимог сучасної людини”. Історична реконструкція представляє певний науковий інтерес, але жодною мірою не художній. Виконання не може бути “історичним відновленням”, “чистою лекцією з історії музики”. “Марно намагатися почути твір так, як чули його сучасники: не дивлячись на те, що ми відновлюємо точне виконання, характерне для епохи, ми чуємо його тільки так, як ми можемо чути”. Грати класичні твори в сучасній інтерпретації – означає “заважати їм ставати академічними”, “повертати їм їхню безпосередність і молодість”, вдихати в них нове життя, “знаходити ту вічну актуальність, якою вони володіли вже в момент свого народження”. Реставрувати музику – означає зовсім “не врятувати твір”, але остаточно “втратити його”, “прикувати до минулого й відсторонювати від теперішнього часу”.

Точне відновлення “факту, який звучить” – це ще не відновлення “музичного факту”. Останній передусім “факт людський”. У виконанні виявляється “людська цінність інтерпретатора”, його духовні особливості і рівень культури. “Якщо інтерпретатор абстрагується від себе, значить він залишається на поверхні твору, не проникаючи в його живу душу. Інтерпретатор не може бути вірним твору, якщо він не вірний перш за все собі”. У виконанні залишає слід і національна належність артиста: “Італієць під час гри жвавий і запальний, француз – світлий і граціозний, німець – задумливий і мрійливий, іспанець – енергійний, росіянин – палкий під зовнішньою стриманістю, що грає по людському глибоко й музично чисто”.

Вельми цікаві судження Ж. Бреле про правомірність “музичного споглядання”. Твір – це “тема”, яку артист передає естетичній активності слухача. Сприйняття завжди містить у собі інтерпретацію. Але зовсім не кожне споглядання можна вважати цілком правомірним. Іноді слухач “у своєму відчуженому й пасивному ставленні є жертвою всіх примх і всіх своїх марень: він насилу може захистити музику від самого себе, від своїх фантазій”.

Та як довести, що яке-небудь сприйняття є помилковим? Можливо, “дійсним баченням” мистецтва є “бачення самого творця”? – ставить питання Ж. Бреле, і тут же дає на нього заперечну відповідь. Композитор не може споглядати свій твір так, як “бог бачить світ”, оскільки насправді автор повинен “бачити” його і “бачить очима публіки”. Тому піднесення сприйняття творця, як і сприйняття виконавця

або будь-якого іншого споглядальника в ранг абсолютного еталону, – абсурдне. Справжньою “моделлю” всіх сприйнять може служити лише саме виконання. Воно є “досконале сприйняття”, оскільки дозволяє нам побачити, яке споглядання реально відтворює його.

Приміром, в поліфонії слухач може слідувати за своєю забаганкою тому або іншому голосу і залишати без уваги інші; але це неточне сприйняття або, вірніше, неточність, яку сприйняття допускає; виконавець змушений забороняти собі це й завжди пропонує нам повне відтворення голосів поліфонії. Часткове “обмеження” твору в сприйнятті “не спотворення”, а “вираження точки зору”. Виконання ж завжди виходить за межі сприйняття й “примиряє їх в цілому творі”.

Виконавський ідеал – концепція довершеного твору виконавського мистецтва

Виконавський ідеал – *концепція досконалого твору виконавського мистецтва*. Але він не абсолют, одного разу й назавжди для всіх часів і народів. Виконавський ідеал вбирає в себе поняття й уявлення не про якусь абстрактну досконалість, не про досконалість взагалі, він має безумовно висловлений конкретно-історичний характер. Виконавський ідеал тісно пов’язаний зі станом і розвитком сучасної йому художньої культури ... несе на собі відбиток соціальних функцій мистецтва. У його структурі знаходять втілення поняття й уявлення про суспільну роль виконавця.

Виконавський ідеал має три взаємозв’язаних і таких, що перебувають в особливій супідрядності моменти: по-перше, надзавдання твору виконавського мистецтва, усвідомлення кінцевої мети і адресата виконання; по-друге, обумовлені надзавданням основні принципи репертуарної політики і, по-третє, підсистему понять і уявлень про те, який повинен виконуватися твір, щоб досягти кінцевої мети.

Співставляючи установку В. Горовіца, який в молодості прагнув грати тільки те, що подобається публіці, з репертуарними принципами С. Ріхтера, Г. Нейгауз справедливо відзначає: “Один, зрештою, йде на поводу в публіки, інший веде її за собою, враховуючи у той же час її можливості і характер. Девіз молодого Горовіца: успіх передусім! Девіз Ріхтера: передусім мистецтво! Другий девіз містить ідею служіння народу, перший передбачає ідею догодження публіці”^{*}.

^{*} Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1961. – С. 238.

Ідеал радянської виконавської творчості також припускає проникнення інтерпретатора в суть виконуваного твору, донесення до аудиторії багатства його змісту, найповніше розкриття художнього сенсу та внутрішньо-образного ладу мистецтва. “Передача на сцені відчуттів і думок письменника, його мріянь, мук і радощів є головним завданням спектаклю”, – підкреслював К. С. Станіславський*, тому погано, коли актор любить “себе в мистецтві”, а не “мистецтво в собі”. Ця концепція абсолютно несумісна з егоцентризмом і суб’єктивістським свавіллям. Разом з тим ідеалу передового сучасного мистецтва чужі приниження або недооцінка творчої ролі інтерпретатора, утиск справжньої свободи виконавського самовираження...

* Станиславский К. С. Работа актера над собой /Собр. соч. в 8 т.– Т. 2. – М.: Искусство, 1954. – С. 332.

Корихалова Н. П.

Інтерпретація музики: теоретичні проблеми музичного виконання і критичний аналіз їх розробки в сучасній буржуазній естетиці.*

Глава I. ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТОК ОСНОВНИХ ПРОБЛЕМ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

“Вірність твору або творча свобода?”

Прийнято вважати, що проблема інтерпретації музики виникає наприкінці XVIII – на початку XIX століття, коли в європейській музичній культурі в основному завершується розділення функцій композитора й виконавця. Припускається, що саме з цієї миті з’являється той антагонізм між автором музичного твору і артистом, що інтерпретує цей твір, який і породжує проблему, що жваво обговорюється по сьогодні.

Насправді ця проблема виникає багато раніше і пов’язана не тільки з диференціацією композиторської й виконавської діяльності, а з цілим комплексом процесів в європейській музичній культурі впродовж щонайменше декількох століть. У складному переплетенні соціально-економічних і ідеологічних причин і наслідків виділення музиканта-виконавця як самостійної фігури у світі мистецтва було лише одним з проявів історичного процесу розвитку музичної культури Європи від Середніх віків до Нового часу. Зупинимось на найхарактерніших моментах цього процесу.

Однією з суттєвих його сторін було становлення поняття музичного твору – цього продукту композиторської та виконавської творчості...

Поняття “музичний твір” передбачає певний ступінь повноти відображення музики в нотному записі. Тим часом перші спроби нотації в європейській музичній культурі, що виникли ще в Стародавній Греції, зводилися до фіксації, і то приблизної, лише звуковисотної сторони. Ранні форми середньовічного невменного письма також були нотацією-нагадуванням, підмогою для пам’яті. Однак такий запис

* Корихалова Н.П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.

задовольняв потреби тодішньої музичної практики з її замкнутістю в певних локальних рамках, а головне – відповідав характеру музики одноголосної, тісно пов’язаної з текстом. Останнє дозволяло обійтися без фіксації метроритмічної сторони, бо метроритм цієї, до того ж імпровізаційно-вільної мелодії визначався метричною структурою словесного тексту. На межі X–XI століття висота звуку позначається вже цілком точно.

Першим поштовхом до уточнення й ускладнення нотації й одночасно до встановлення твердішого музичного тексту був розвиток багатоголосся. У поліфонічних творах, починаючи з кінця XII століття, звуковисотні й ритмічні координати музики однозначно фіксуються в нотному записі, хоча разом з нотованими ще довго, аж до XVI століття, існують форми поліфонії, що імпровізується на даний *cantus firmus*. Ще одним могутнім поштовхом у напрямі все більшої стабілізації музики та її закріплення в нотному тексті послужив розвиток – особливо з епохи Відродження – інструментальної музики як самостійної сфери музичного мистецтва. Проте про усвідомлення музичного твору як особливої естетичної категорії можна говорити лише починаючи з XV століття. Донині латинське слово *compositio* позначає процес творення, а не його результат.

Пояснюється це характерним для Середньовіччя різким розмежуванням музичної теорії та практики. Музика розглядається як наука про цифри, а музикант – як учений-теоретик. “Музікусу” протиставляється практик – виконавець і творець (як правило, в одній особі), позбавлений “ученості”. Він і був, по суті, головною дійовою особою в різноманітній музичній дійсності, що пристосувалася до конкретних життєвих обставин. Стосовно цього часу можна говорити про функціональну обумовленість будь-якого музичного феномена. Музика обслуговувала конкретні повсякденні потреби суспільства, була, якщо можна так висловитися, “музикою для”: для урочистих придворних церемоній і церковної служби, для домашніх розваг, застілля, танців і полювання тощо. Дуже великою була в цій локально і функціонально обмеженій музиці роль традиції. Творець музики був її виконавцем або безпосередньо “спостерігав” за виконанням.

Ренесансний світогляд підвищує значення особи людини в його індивідуальній неповторності, людини-творця. Продукт музичної творчості усвідомлюється відтепер як щось, що фіксується в певній формі й призначене для того, щоб пережити свого творця. У трактаті німецького теоретика Н. Лістенніуса (1530-і роки) розрізняється три

види музичної діяльності, три “музики”: теоретична (теоретичні знання про музику), практична (її виконання), поетична, від грецького ποιητικός – здатний творити). Метою останньої було створення “твору закінченого і завершеного” (*opus consummatum et effectum*). “Виникає... у такій праці, яка навіть після смерті майстра залишає довершений і закінчений твір” (*constitit enim... in labore tali, qui post se etiam artifice mortuo opus perfectum et absolutum relinquat*).

“*Musica poetica*” перекликається з поняттям “*res facta*” з ранішого – 70-х років XV століття трактату І. Тинкториса. Нідерландський музикант розрізняє відносно вільну контрапунктичну композицію (*cantus supra librum*) і поліфонічний твір, записаний досить точно (*cantus compositus* або *res facta*, буквально “зроблена річ”). Приблизно з того часу твір музики починає розглядатися як професійна діяльність, а слово “композитор” стає найменуванням професії.

З кристалізацією поняття “музичний твір” чіткішим ставало уявлення про нього як про продукт індивідуальної композиторської творчості, тобто формувалося поняття авторства. Цьому сприяло поступове вивільнення музики від обумовленості потреб моменту і ослаблення загальнозначущої традиції. За допомогою нотації, що поступово уточнювалася, композитор міг все повніше й точніше фіксувати свою музику, затверджуючи тим самим своє авторство. Проте одночасно це призводило до відчуження твору, що ставав загальнодоступним, від його творця. (Поява до кінця XV століття нотодрукування прискорила цей процес.) Це мало двоякі наслідки, що поставили проблему інтерпретації у всієї її повноті.

1. Відчужений від автора твір міг стати і, дійсно, нерідко ставав об’єктом змін і переробок, тобто транскрипції в найширшому сенсі цього слова (у буквальному перекладі з латині *transcriptio* означає “переписування”). Тоді з неминучістю виникало питання про право на використання чужого матеріалу, його переробку. Правда, питання це було поставлене не відразу.

Відомо, що використання чужих творів, починаючи з окремих тем і закінчуючи цілими частинами, було звичним в музичній практиці аж до середини XVIII століття подібних запозичень неодноразово вдавалися, наприклад, Бах і особливо Гендель. Можна вважати, що це було пережитком, характерним для початкового етапу європейської професійної музики, коли твір музики в контрапунктному стилі зводився, по суті, до обробки, тобто додавання голосів до певної мелодії. Крім того, практика запозичення в широких масштабах чужої му-

зики, а також часте самоцитування (особливо характерне для оперної літератури XVIII століття) підтримувалися і тим, що музика не була жорстко спаяна з певною звуко-тембровою сферою, з конкретним виконавським складом. Приміром, значна частина інструментальної європейської музики, зокрема для клавішних інструментів, виникає з перекладень вокальних творів. Нарешті треба врахувати, що подібний “взаємообмін” композиторів зі своїми сучасниками або близькими попередниками здійснювався, звичайно, в рамках порівняно однорідного стилю.

Ні перекладення з одного виконавського складу на інший, ні переробка готового твору не сприймалися як перекладення, транскрипції з оригіналу. “За Вівальді”, “за Марчелло” – лаконічно указувалося в заголовку творів, що являли собою справжні транскрипції (сам же цей термін з’являється чи не з Ліста).

До кінця XVIII століття становище помітно змінюється. Використання й переробка чужого починають викликати протести. У законодавствах європейських країн з першої половини XIX століття з’являються статті, що передбачають охорону авторського права на музичний твір у двох його формах – у формі на право видання і на право виконання, а також ті, що встановлювали права й обов’язки “обробника”. Виникають навіть судові процеси. Таким чином, практика транскрипції, тобто використання й переробки готового твору, починає усвідомлюватися як така і стає деколи предметом дискусій аж до судового розгляду після того, як остаточно кристалізується поняття музичного твору як продукту індивідуальної композиторської творчості.

2. Відчужений від автора твір опинився в руках виконавця – фігури, що дуже швидко виросла поруч композитором. Це, в свою чергу, породило проблему “вірності” виконавця твору, поставило питання про його права й обов’язки. І тут саме ці питання зароджувалися не відразу. Вони формулювалися, з одного боку, в міру стабілізації поняття музичного твору, з іншою – як результат появи на європейській арені музикантів, що зробили виконання музики своєю професією.

Для XVII–XVIII століть була характерна, користуючись вдалим висловлюванням А.Рубінштейна, фігура великого творця, що був одночасно віртуозом. Такий творець-віртуоз виступав звичайно перед порівняно невеликою аудиторією, виконуючи головним чином свої власні твори. Цій практиці відповідав такий тип нотної фіксації музики, який залишав тому, хто втілював її в звучанні, вельми значне “по-

ле свободи” (термін К. Еренфорта). Музикант міг на свій розсуд розшифровувати цифрований бас і прикраси, вирішував, в якому тембровому втіленні звучати твору, досить вільно розпоряджався темпом, динамікою, артикуляцією і іншими засобами виразності, імпровізував каденції в оперних аріях і інструментальних концертах.

Із розвитком буржуазних відносин соціальне становище музиканта все більш зміцнюється, розподіл праці між композитором і виконавцем стає все більш помітним. Інтенсивно розвивається концертне життя, формується нова, демократичніша публіка. З’являється потреба у все більшій кількості виконавців-професіоналів. Вже в другій половині XVIII століття по країнах Європи роз’їжджає безліч віртуозів. Зароджується диригентське мистецтво; до середини XIX століття воно стає самостійним видом виконання.

Перша половина XIX століття – час розквіту віртуозного виконання. Типовою для цього періоду виявляється, за висловом А. Рубінштейна, фігура віртуоза, що був також творцем. Разом з концертами, у яких виконувалися різні номери, з’являється й набуває поширення тип сольного концерту, коли виконавець-віртуоз стає центром виняткової уваги публіки.

Тоді, як в XVIII столітті, музична продукція ще зберігала свій функціонально обумовлений характер у наступному столітті “функціональний твір (за твердженням К. Еренфорта) змінюється “автономним”. Відтепер у концертному залі можна почути месу або інший твір, можливий раніше лише в стінах храму як частина церковної служби. Музика пишеться переважно вже не на замовлення, не “до випадку”. Композитор призначає її для публічного виконання в концертному залі або іншому суспільному місці.

У зв’язку з розвитком нових, складніших за структурою і обсягом музичних жанрів і форм (симфонії, класичної сонати й концерти), музичний твір забезпечується все більш докладним текстом, і “поле свободи” виконавця помітно звужується. Важко тому погодитися з думкою В. Дюрра, який вважає, ніби “аж до середини XIX століття твір указував виконавцю лише межу й міру, план, який той повинен був реалізувати... Усередині ж цих рамок виконавець має право пристосовувати твір до відповідних зовнішніх умов, до своїх власних здібностей і, не в останню чергу, до особистого смаку. Тільки до кінця XIX століття від виконавця починають вимагати суворого дотримання віднині дуже диференційованих розпоряджень композитора”. Розпорядження композиторів вже в першій половині століття були до-

статньо диференційованими, і, як ми побачимо далі, вже в цей час висувалася вимога “вірності автору”. Інша справа, що впродовж значної частини XIX століття простежуються, врозріз із тенденцією до все більш жорсткої фіксації авторської волі, відзвук колишніх вольностей виконавців – вольностей, як передбачених композитором, так і таких, які були проявом особистої ініціативи артиста.

Ось деякі досить характерні приклади. Каденції в інструментальних концертах, як вже зазначалося, залишалися на розсуд виконавця. У 1809 році Бетховен уперше фіксує створену ним каденцію у своєму П’ятому фортепіанному концерті, а з середини сторіччя подібний звичай розповсюджується повсюдно. Проте це не означало обов’язкового використання авторської каденції: ще довго виконавець міг грати концерт із каденцією свого твору або вибирати з наявних каденцій різних авторів. У вокальній музиці звичай імпровізувати бравурні каденції на ферматі зберігався аж до середини століття.

У першій третині століття піаністи-віртуози вносять зміни в текст виконуваних ними творів: Гуммель вставляє в концерти Моцарта пасажі й фігурації, молодий Ф.Ліст ускладнює фактуру бетховенських сонат і – у дусі романтичної традиції – вносить в авторський текст і інші зміни.

Найбільш же характерним проявом виконавських вільностей можна вважати захоплення транскрипціями. “Великою епохою транскрипцій” назвав А. Корто період між 1800 і 1860 роками. І дійсно, подібні твори набувають у ці роки щонайбільшого поширення.

У концертах солістів-інструменталістів, передусім піаністів, звучать твори, написані, за влучним виразом А. Серова, “для особистого вживання віртуозів”: ефектно-яскраві парафрази, попури, варіації, фантазії, що були вільним аранжуванням запозичених тем, а також транскрипціями, в яких зберігається структурна цілісність твору-першоджерела. Високим досягненням у області фортепіанної транскрипції з’явилися твори Ф.Ліста, ці “геніальні фортепіанні метаморфози музики, задуманої не для фортепіано”*. Разом з цим в домашньому музикуванні охоче грали полегшені перекладення, розраховані на скромні можливості шанувальників музики.

Втім, криза віртуозно-романтичного виконання спричинила собою зміни в репертуарній політиці. Музиканти-виконавці вже не виступають, як правило, зі своїми творами, часто незначними за

* Серов А.Н. Избранные статьи. – Т.1. – М., 1950. – С. 563

художніми достоїнствами і які служили лише приводом для демонстрації технічної майстерності. Вони грають тепер переважно “чуже”. Цей перехід від “віртуоза-творця” до типу “чистого” виконавця – тлумача чужої музики зажадав певної перебудови свідомості самих виконавців. Характерний факт: А. Рубінштейн, що уособлював тип віртуоза-творця вищого класу, побоювався падіння віртуозності – якості, яку він високо цінував і пов’язував саме зі звичаєм артиста виступати зі своєю власною музикою.

У виконавській практиці викристалізуються два основні напрями – пізньоромантичний і академічний. У першому – ознаки романтичного виконання (перебільшена виразність, “особистісність” висловлювання, “рубатність”, загострення темпових характеристик, контрастність динаміки, інтерес до барвистості звучання) одержують гіпертрофоване вираження. Для другого характерні стриманість, суворість, іноді сухуватість, почуття міри, увага до архітектоніки твору й одночасно до деталі, дбайливе ставлення до авторського тексту. Наявність цих двох тенденцій у виконавстві загостило поляризацію думок, сприяло ще більшому розмежуванню “суб’єктивістів” і “об’єктивістів”. Останні продовжували знаходити підтримку в позиції композиторів, які відстоювали ідею одноосібного авторства й наполегливо попереджали виконавців про неприпустимість будь-яких змін нотного тексту.

Та все ж думка про активну, творчу роль виконавця, яку відстоювали передові музиканти ХІХ століття, завойовує все більше прихильників. Про це свідчить, зокрема, переосмислення значення слів “виконання”, “виконавець” і поява нового поняття – “інтерпретація”».

Слово “виконання” (фр. *execution*, итал. *esecuzione*, нім. *Vortrag* і т. д.), що здавна вживалося в європейських мовах, піддалося з часом своєрідній дискримінації. Вже з другої половини ХVІІІ століття йому починають протиставляти слова “вираз”, “виразність” (*expression*, *espressione*, *Ausdruck*). За “виконанням” все частіше залишається означення не натхненної особистим ставленням гри, а чисто технічної реалізації музики.

У такому саме сенсі використовує його А. Рубінштейн, коли вказує на відмінність між “виконанням” музики і її “передачею”. “Музикант, який тільки добре виконує творіння якого-небудь композитора, ніколи не вийде з посередності. Тільки тоді, коли він навчиться передавати велич цього творіння, він сам стає великим. Щоб добре виконати музичний твір, потрібно довго вправлятися в механізмі, а щоб

добре передавати, недостатньо піклуватися про механізм, – а потрібне зрозуміти, відчувати, вникнути, заглибитися в творіння і відтворити перед слухачами його”.*

Ще ніким, здається, не наголошувалося, що слово “передача” в контексті рубінштейнівського висловлювання рівнозначне “інтерпретації” – слову, що починало тоді, в 60-і роки ХІХ століття, входити в ужиток європейських мов. Це підтверджується такою цитатою з рецензії Чайковського-критика: “Віртуозність пані Єсипової відрізняється поєднанням двох значних достоїнств: бездоганної чистоти виконання зі зрілістю художньої передачі (interpretation) виконаного”*. Рядки ці писалися в 1871 році, а приблизно з кінця 60-х років словники основних європейських мов реєструють для слів “інтерпретація”, “інтерпретувати”, “інтерпретатор”, що існували й раніше, нове вживання – стосовно музично-виконавської діяльності. (У музичних термінологічних словниках і енциклопедіях це слово як заголовок статті з’являється значно пізніше).

“Інтерпретація – слово, яке краще всього підходить до виконання музичного твору, – пише французький музичний критик Л. Ескюдє, вочевидь, один із перших, хто вжив його в цьому значенні, – бо саме артисту належить зрозуміти задум музикантів і передати його слухачу: саме він повинен висловити голосом або на інструменті записану думку... одним словом, бути інтерпретатором наміру композитора“. Таким чином, в понятті “інтерпретація” знайшло віддзеркалення й закріпилося ставлення до виконавця як до творчо самостійної індивідуальності, як до того, хто тлумачить музичний твір. Найменування ж “виконавець” нерідко сприймалося навіть погіршено, підкреслюючи роль музиканта як виконавця чужої волі, заклопотаного головним чином технічною стороною.

Інтерес до старої музики, що виник, як вже мовилося, ще в епоху Романтизму, в ХХ столітті не тільки не загаснув, але ще більш зріс. Цьому неабиякою мірою сприяла ретроспективна орієнтація неокласицизму. У перші десятиліття ХХ століття починається реконструювання й виробництво старовинного інструментарію, влаштовуються “історичні” концерти. Спільними зусиллями артистів і вчених відроджуються до життя все нові пласти музики ХVІ–ХVІІІ століть, а також попередніх періодів. У міру того як твори старих майстрів все більш проникають в концертний побут, збуджуючи інтерес слухачів,

*Чайковський П. Музыкально-критические статьи. – М., 1953. – С.40.

що зростає, навколо їх трактування зав'язуються гострі суперечки. Тут можна говорити про наявність двох основних тенденцій. З одного боку, з музикою старих майстрів поводяться вільно, аж до відомих перекладень в джазовій манері. З іншого боку, виставляється вимога строго об'єктивної передачі, аж до відродження старовинного інструментарію.

Та все ж саме глибоке вивчення старовинної музично-виконавської практики з переконливістю довело ілюзорність прагнення до повністю об'єктивної інтерпретації.

По-перше, виявилось, що установка на точне виконання всіх вказівок нотного тексту, цього, як вважали прихильники об'єктивності, гаранта “достовірності” виконавського трактування, відносно старовинної музики далеко не завжди призводила до бажаного результату: потрібне, як вже зазначалося, знання традиції виконання як необхідного засобу коректування й доповнення даних нотного запису. По-друге, крім реконструкції нотного тексту, нехай навіть виконаної з рекомендаціями фахівців, треба було б відтворити й багато інших умов, що зазнали з часом істотних змін. Назвемо головні з них.

Змінилися розміри та акустична характеристика приміщень, де виконується нині старовинна музика. Приміром, звучання малих інструментальних ансамблів або клавесина “тоне” у величезних сучасних залах, органна ж музика, навпаки, звучала більш вражаюче й масштабно під склепіннями соборів із їх особливою, неповторною акустикою.

Стерлося відчуття первинної функціональної призначеності музики. Вказуючи на цей, втім, широко відомий факт, Елізабет Хазелауер таким чином пов'язує його з життям бахівської спадщини: вона закликає використовувати Інвенції, ці “навчальні моделі”, тільки у сфері навчання, для якої вони й були призначені; органну музику виконувати тільки в соборах; перестати розглядати “Добре темперований клавір” як “концертну літературу”. Е.Хазелауер наводить ще один приклад тих труднощів, на які натрапляє прагнення до історично достовірної передачі старовинної музики – іншу підготовку, інші можливості-уміння самих музикантів (у епоху бароко, як відомо, чи не кожен музикант умів імпровізувати, грати на декількох інструментах).

Особливо гостро постає питання про інструментальне, точніше кажучи, темброве втілення музики старих майстрів. Чи треба прагнути до обов'язкового її виконання на старовинних інструментах? Одні,

розглядаючи характер звучання як невід'ємну частину музики, вважають це обов'язковим. Інші, посиляючись на імпровізаційність музичування докласичного періоду, що свідчить про відносну свободу тембрового втілення, вважають це питання несуттєвим. Більш того, є думка, що тембри відроджених інструментів сприймаються сьогоднішнім слухачем як щось екзотичне, ефект, який зовсім не передбачався автором і не мав місця в сучасної йому публіки. Це пов'язане з незворотними змінами в сприйнятті старовинної музики сьогоднішнім слухачем, які йдуть від нового слухового досвіду кожного нового покоління.

Зрештою, питання про виконання старовинної музики нерідко ставиться так (і цю постановку не можна не визнати по-своєму правомірною): чи потрібна взагалі скрупульозна робота щодо відновлення авторського й сучасних йому виконавських варіантів, якщо старовинне музичування мало імпровізаційно-творчий характер? Той же Хенгель, що вимагав історично достовірної звукової передачі, формулює це питання так: можливо, створений композитором образ не є щось остаточне, а лише ідея? “Її втілення, її акустичне озвучування, мабуть, могло б підкреслити цю ідею ще ясніше, ніж це було можливо за часів композитора”. Те, що Хенгель висловлює у формі припущення, є для інших музикантів безперечним. “...визначити, в якому вигляді виконувалися ті або інші твори двісті років тому, ще не означає довести, що це також і *єдина правильна інтерпретація!*” – зазначає А. Нікіш*.

Не менш переконливим доказом неминучої суб'єктивності виконавських трактувань з'явився звукозапис виконань на платівках, а пізніше – на магнітофонних стрічках. Вище йшла мова, що появу звукозапису музики було сприйнято на перших порах як аргумент на користь установки на об'єктивність виконання. Здавалося, звукозапис надавав музичному твору ту нерухому форму, в якій хотілося бачити взірець “дійсної”, “остаточної” інтерпретації. Проте відповідно до все більш широкого використання цієї технічної новинки у сфері музичного мистецтва, після того, як почали з'являтися записи одного й того ж твору в різних виконавських прочитаннях, став очевидним, отримав документальне підтвердження сам факт неминучої множинності, варіантності буття музики у виконанні.

* Никиш А. Об интерпретации старинной музыки // Советская музыка. – 1956. – № 12. – С. 66.

Орієнтація на об'єктивність виконання не може викликати заперечень, якщо під нею розуміється вимога дбайливого, шанобливого ставлення до авторського тексту твору. Піднесена ж в якийсь загальноестетичний принцип, вона може привести до небезпечних наслідків. Зазначимо, передусім, що “фетишизм об'єктивності” є, за вірним спостереженням П. Казальса, причиною багатьох виконавських невдач. Спрямованість виключно на точну передачу нотного тексту звільняє артиста від необхідності дошукуватися до сокровенної суті музики, давати власне художньо цінне її тлумачення, а породжує безініціативне, формальне ставлення до виконуваного. Не випадково продуктом такого підходу буває нетворче, малоцікаве, стандартизоване виконання. “Фетишизм об'єктивності” виявляється і в переконаності, ніби існує одне, єдино правильне, “дійсне”, “історично вірне” трактування твору. В окремих педагогів (а іноді і в цілих педагогічних колективах) нерідко складається уявлення, як слід грати той або інший твір, і на підставі такого уявленн оцінюється гра учня. Це веде до виховання безініціативного, творчо пасивного музиканта, приученого відтворювати визначену, “законсервовану” в стінах певного навчального закладу або класу інтерпретацію п'єси, що вважається тут як “єдино закономірна”. Така установка формує виконавця, надмірно прихильного традиції, що склалася, звільняє його від необхідності загострено вслухуватися в інтонаційний пульс сучасної йому епохи. Слухачу ця установка заважає прийняти й оцінити інтерпретацію, що відрізняється від того уявного або реального взірця, яку він шанував як “істинну”, таку, що відповідає, як йому здається, духу й стилю того або іншого композитора (“от це по-бетховенськи”, “так Шопена не грають”, “це – не Дебюссі” і т.п.).

Приміром, у стилістиці музичного твору, продукту композиторської діяльності, є й об'єктивне – те, що йде від загальнозначущих, загальноновживаних формул музичної мови, які використовує композитор, і суб'єктивне – те, що йде від індивідуального стилю, індивідуальної манери автора музики, властиве тільки йому. Так само особистість виконавця, інтерпретація ним музики не є “суб'єктивними”: у його трактуванні містяться й об'єктивні, передбачені, загальнозначущі чинники, обумовлені його вихованням, його становищем як носія визначених, соціальних і конкретно-історично детермінованих тенденцій, устремлінь, смаків, ідеалів тощо певного суспільства.

Це виявляється також в абсолютизації об'єктивної сторони діалектичної єдності “музичний твір – виконавець” на шкоду стороні

суб'єктивній. Звідси – те применшення творчої ролі виконавця, яке, в крайньому своєму вираженні, призводить до погляду на нього як на простого “техніка”.

Одна з причин нескороминучого інтересу до проблеми нотного тексту полягає, очевидно, в його вічній актуальності для виконавської практики. Адже нотний текст – це те, з чим безпосередньо має справу музикант-виконавець, і від тієї або іншої його оцінки можливостей нотації залежить і цільова установка при роботі над твором, і результат цієї роботи.

Приміром, переконання, що нотний текст є схема, органічна неповнота якої вимагає від виконавця домислення, доповнень, породжує недбале ставлення до авторського тексту, виправдовує й освячує будь-яку вільність. Але є й інша крайність. Віра у те, що в нотному тексті сказано абсолютно все, що точне дотримання усіх його вказівок автоматично забезпечує виконання намірів композитора, веде, як правильно зазначає В. Тапполе, до музикування “згідно з нотами”, до установки на механічне відтворення тексту замість пошуків його образного змісту, що так характерне, як мовилося, для об'єктивістської позиції. Це має шкідливі наслідки і в педагогіці, коли замість живого музикування, гри на слух, імпровізації навчають перш за все і головним чином нотній грамоті і гри по нотах.

“Ворогом нашого музикування” називає нотний текст Едвін Фішер, звертаючись в одній із своїх бесід до молодих музикантів. “Мізерні й недостатні символи”, ноти передають, на думку В. Тапполе, лише звукову матерію, є “матеріалом”, “футляром”; дійсна ж суть музики – в “енергетичних напругах”, що виникають між звуками, Тапполе слідує тут за теорією Е. Курта). “Справжнє, вирішальне, функціональне лежить по той бік усякої нотації. Виходячи з цієї точки зору, зрозуміло, що ноти є найбільшою перешкодою на шляху до музики”.

Глава II. ПИТАННЯ ПРО СПОСІБ ІСНУВАННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ В ІДЕАЛІСТИЧНІЙ БУРЖУАЗНІЙ ЕСТЕТИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

Питання онтології твору музичного мистецтва – з'ясування способу його буття – є, як вже мовилося, тим ключовим питанням, із вирішенням якого пов'язані найважливіші проблеми теорії музичного виконання...

Онтологічні проблеми мистецтва є чи не центральною темою в сучасній зарубіжній естетиці. Присвячена їм література досить

велика... У деяких із цих досліджень онтологічні визначення пов'язуються з такими питаннями, як роль і завдання музиканта-виконавця, характер нотного тексту, можливість існування “дійсного” виконання тощо.

Роботи однієї групи так чи інакше пов'язані з одним джерелом – доктриною Бенедетто Кроче, відомого італійського філософа-неогегел'янця, історика, критика. Вони належать головним чином італійським естетам і музикознавцям. Роботи іншої групи примикають до феноменологічного напрямку в естетиці та інших течій (прагматизму й неотомізму), в рамках яких названа проблематика отримує схоже висвітлення. Тут можна виділити польську, німецьку, французьку і англо-американську школи.

Італійська естетика Бенедетто Кроче

Питання про спосіб існування музичного твору стало об'єктом пильної уваги італійських музикознавців, починаючи з дискусій 1930-х років. У ході цих дискусій, що зав'язалися довкола питання про роль і призначення музиканта-виконавця, онтологічній характеристиці музичного твору відводиться чи не центральне місце. Завдяки цьому обговорення питань музичного виконання в Італії велось із самого початку на філософсько-теоретичному рівні.

При всій відмінності точок зору, висловлених і в ході дискусії 30-х років, і в роботах більш пізнього часу, більшість їх заснована на одному філософсько-методологічному джерелі – естетичних переконаннях *Бенедетто Кроче*. Погляди Кроче суттєво вплинули на розвиток західно-європейської естетичної думки першої половини ХХ століття.

Одна з центральних ідей естетичної концепції Б. Кроче – тотожність інтуїції й виразу. Під інтуїцією Кроче розуміє момент творчого задуму, під вираженням – момент творення. Обидва моменти ідентичні й неподільні. Проте не слід обманюватися значенням слова “вираження” Кроче зовсім не має на увазі втілення художнього задуму в конкретно-чуттєву доступну сприйняттю форму. Вираження тотожне самому акту інтуїтування, бо в процесі його різноманіття вражень оформляється в якусь цілісність, в образ. Об'єктивація інтуїтуваного змісту не припускає опредметнення образу в художньому матеріалі. Створення естетичної форми завершується у свідомості митця. Фіксація інтуїції вираження в матеріальному об'єкті відбувається лише в процесі комунікації, коли виникає практична необхідність передати збагнене митцем іншим людям.

Цей акт опредметнення образу в художньому матеріалі – звуках, фарбах, пластичній формі, словах Кроче виводить за рамки мистецтва, розглядаючи його як чисто технічний прийом, вважає не художньою, а чисто практичною діяльністю. “Вірш завершений, як тільки поет виразив його в словах, які він повторює собі. Коли він почне повторювати їх вголос, щоб їх почули інші... або висловлює їх в рукописі або у пресі – то він вступає в нову, не естетичну, але практичну фазу”.

Мало того, що Кроче кваліфікує матеріальну форму як таку, що не є суттєвим елементом мистецтва, він заперечує реальність буття, об’єктивну дійсність художніх творів. Твори мистецтва, на його думку, можуть бути названі предметами матеріальними або фізичними лише метафорично, бо насправді ми маємо справу “не з матеріальними або фізичними предметами, а з процесом, що відбувається в думці... Так званий фізичний об’єкт нереальний”, існує в уяві. У наступному абзаці Кроче повертається до тієї ж думки, повторюючи її в ще більш недвозначній формі: “Праця з оприлюднення й збереження художніх образів за допомогою техніки, створює матеріальні предмети, метафорично звані “художніми предметами” або “витворами мистецтва”: картини, скульптури та архітектурні споруди... літературні й музичні тексти і, в нашу епоху, грамофонні платівки, які дозволяють відтворювати голоси й звуки. Але ні ці голоси й звуки, ні статуї або архітектурні споруди не є витворами мистецтва; останні існують лише в думках, які створюють і відтворюють їх”.

Як же треба, на думку Кроче, називати ті “матеріальні предмети”, які створюються митцем у процесі його “практичної” діяльності, абсолютно відмінної від діяльності естетичної і спрямованої, як він підкреслює, лише на “збереження й відтворення створюваних інтуїцією людини?” “Допоміжні засоби для пам’яті”, “фізичні стимули відтворення” – ось що таке, за Кроче “...ті звуки, які іменуються операми, симфоніями, сонатами...”^{*}

Така зневага до матеріальних засобів мистецтва свідчить про нерозуміння італійським філософом природи мистецтва, як соціального феномена. Про справжнє буття творів мистецтва можна говорити тільки тоді, коли вони отримують матеріальне втілення, що робить їх доступними для сприйняття іншими людьми.

^{*} Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. – Ч. 1. – Теория. – М., 1920. – С. 110, 126.

Для розуміння концепцій італійських музикознавців необхідно зупинитися ще на одній думці Кроче, яка безпосередньо витікає з постульованої ним тотожності інтуїції й виразу – про тотожність “генія” й “смаку”.

Якщо матеріальне втілення творів мистецтва не має ніякого значення і кожна людина, в принципі, здатна “інтуювати” в своїй уяві музичну п’єсу, картину тощо, різниця між художником і не художником стирається. “Геній” – творча сила людського духу, властива митцю, і “смак” – властивість людини, такої що “споживає”, що судить мистецтво, суть явища однієї природи. “Геній” і “смак” “зустрічаються” у витворі мистецтва. Акт оцінки (“смак”) тотожний творчому акту (“генію”). На цьому ототожненні Кроче засновує пояснення механізму естетичного сприйняття. Щоб судити про Данте, вважає Кроче, треба піднятися до його рівня, стати на його точку зору. Тоді, “...в момент споглядання й думки наш дух єдиний із духом поета...”.

Визнати роль виконавця творчою видається йому рівнозначним твердженню, що твір мистецтва має незавершений характер, а це не узгоджується з концепцією Кроче, згідно з якою твір, як синтез інтуїції-вираження, повністю завершується вже в душі митця. Якщо ж твір мистецтва являє собою щось закінчене, на долю виконавця, на думку Кроче, припадає несаможиттєва, нетворча роль.

Умовою успішного *rievocazione* (“пригадування”) він вважає відмову музиканта від своєї особистості, злиття з душею автора, розчинення в єдиному “генії-смаку”. Кроче не може не бачити, що виконавець вносить в трактування твору щось нове, але він вважає, що це нове з’являється в результаті зміни універсального духу в його конкретно-історичному бутті...

Одна з перших “транспозицій” естетики Кроче на музично-виконавську проблематику належить *Гвідо Гатті*, чия стаття “Про інтерпретацію музики” послужила початком тривалої дискусії в італійській пресі. Відштовхуючись від тези Кроче про тотожність інтуїції й виразу, Гатті вважає, що навіть в рукописному автографі, наприклад, бетховенській сонаті не міститься “справжнього твору мистецтва німецького майстра”. Оскільки, відповідно крочеанській тезі, воно перебуває “в душі” композитора, то в нотних знаках, на думку Гатті, виявляється зафіксованою репродукція, іншими словами – інтерпретація автором своєї інтуїції-виразу (тобто вже створеного твору), інтерпретація, що здійснюється в момент її комунікації, а саме – в момент її запису на папері. Ця акція композитора іменується Гатті

“відтворенням” (ricreazione) твору. Проте композитор реалізує при цьому лише одну з можливостей, що містяться в інтуїції-виразі. Розкрити, втілити в звучанні решту можливостей – завдання виконавця, який в свою чергу відтворює твір. (Залишається, відзначимо в дужках, незрозумілим, яким чином виконавець “витягує” закладені у творі можливості, якщо в нотному записі фіксується, по Гатті, лише одна з таких можливостей. Нескінченному числу можливостей відповідає теоретично допустима нескінченна безліч різних інтерпретацій. Робота виконавця є, таким чином, цілком творчою, і оцінювати її слід тією ж міркою, що і всяку творчу діяльність.

Проблема онтології музичного твору вирішується Гатті відповідно до концепції Кроче, причому, на його думку, положення Кроче особливо легко застосовні до характеристики музичного твору зважаючи на “особливі умови, в яких відбувається комунікація інтуїції-виразу автора”: як матеріальні, фізичні об’єкти в музиці (як і в поезії) виступають символічні знаки, здатні збудити художні емоції лише в тому випадку, якщо вони виявляються відтвореними. “...Те, що дійшло до нас від бетховенської сонати, – не художня реальність, створена Бетховеном, а можливість і, вона не існує поза виконанням, що є єдиним конкретним художнім фактом”.

Так, з легкої руки Гатті, питання про онтологічну характеристику музичного твору прийняло форму суперечки про реальність його існування. Якщо твір прочитується кожним виконавцем по-своєму, що залишається від його реальності? Не зникає, чи не розчиняється воно в численних, часто дуже різних, трактуваннях? Чи залишається ідентичним самому собі? Хіба відмінність думок слухачів про одну й ту ж п’єсу не говорить про те, що чують вони не один і той же твір? Чи існує щось, що можна назвати сонатою Бетховена, опус 111 або ноктюрном Шопена до дієз мінор? Ці питання раз у раз виникали в ході дискусій. Або музичний твір об’єктивно існує, і тоді виконавцю залишається лише відтворити його, або виконавець нічим не скутий в своєму вираженні й тоді... тоді опус 111 розсипається, як картковий будиночок, перестає бути реальністю, матерія зникає... Вибір на користь першого “або” зводить твір в ранг якогось абсолюту, що не підлягає ані найменшій зміні, зводячи разом з тим виконавця до ролі механічного відтворювача цього взірця. Вибір же на користь другого “або” (який робить, зокрема, Гатті), абсолютизуючи суб’єктивну сторону мистецтва, неминуче вів до знецінення об’єктивної значущості створеного композитором твору, цього продукту “духовного виробництва”, розчи-

ненню його в незліченних виконавських читаннях. Відбувалася своєрідна де матеріалізація музичного твору і на цій хиткій основі затверджувалася правильна сама по собі думка про творчу природу музично-виконавського мистецтва.

Крім Гатті, з питань музичного виконання висловлювалися й інші послідовники Кроче: А. Аттізані, Е. Чоне, А. Паренте, котрі займалися головним чином філософією; музичні критики й музикознавці М. Міла, А. Делла Корте та ін.

А.Паренте широко використовує такі категорії крочеанської естетики, як “техніка” і “творчість”. Акт створення художнього твору, акт “чистої” творчості, підкреслює Паренте, абсолютно незалежний від матеріального втілення. Образ отримує досконалу завершеність в душі митця і лише після цього настає черга “фізичної екстеріоризації” творів мистецтва... Живописець переносить на полотно, музикант переводить у звуки вже готові творіння. При цьому абсолютно не суттєво – знає, наприклад, композитор техніку гри на скрипці чи ні: у будь-якому разі він може створити скрипкову сонату. Технічне виконання з його практичною природою є, таким чином, чимось відособленим від акту створення, чимось вторинним, другорядним і автономним. Італійський музикознавець по-своєму послідовний, коли, виходячи з подібного розуміння, безмежно розширює поняття “твір мистецтва” і “митець (художник)”; на його думку, твори мистецтва, що не отримали фізичної реалізації, “проте такі ж реальні, як і реалізовані”, а раз так – кожна людина розглядається ним як потенційний митець.

Не можна погодитися з тезою Паренте про цілковиту “байдужість” при написанні музики, такої умови, як знання можливостей того або іншого інструмента. Композитор, абсолютно незнайомий з технікою гри на інструменті, для якого він пише, навряд чи створить повноцінний художній твір.

Як же уявляє собі Паренте функцію виконавця? Роль, яку відводив виконавцю Гатті, була досить значною, оскільки тільки у виконавському акті твір набуває характеру художнього факту. Паренте ж, зводить виконавця (цілком у дусі Кроче!) до рівня художньо пасивного “техніка”.

Відмовляючись від штучного розмежування інтерпретації й техніки, він вважає, що інтерпретація зводиться до техніки, тобто передачі всіх знаків тексту... Розглядаючи, вслід за Кроче, твори мистецтва в їх матеріальному втіленні як “фізичні стимули”, “допоміжні

засоби для пам'яті", Паренте бачить обов'язок виконавця у відтворенні фізичних умов, потрібних для "комунікації" твору. Відновлення ж "фізичних знаків" – функція чисто механічна, пасивна, практична. "Інтерпретація є за своєю суттю технікою й різко відрізняється від художньої діяльності". Саме поняття "творча інтерпретація", як вважає італійський вчений, складається з частин, що суперечать одна одній.

Паренте приходять до цього висновку на основі порівняння функцій композитора й виконавця. Композитор йде зсередини, рухомий початковим імпульсом, і створює щось нове; виконавець – ззовні, відштовхуючись від вже створеного, й відтворює готове. Композитор діє, підкоряючись осяянню, внутрішньому імпульсу, робота ж виконавця – терпіння й скрупульозна реконструкція. Виконавець не може виходити зі свого ідеалу прекрасного, може трапитися навіть, що твір вступить у протиріччя з його внутрішнім світом. Отже, робить висновок Паренте, виконавець художньо пасивний, і весь його артистичний талант стоїть на службі в чисто практичних цілях. "Самобутність (*originalita*) має ціну лише у сфері створення, а не у сфері відновлення минулого, стосовно якого будь-яка самобутність і суб'єктивність перетворюється на свавілля".

Паренте накреслює також лінію поведінки, єдино можливу, на його думку, для "ідеального" виконавця. "Свідомий і чесний виконавець наближається до музики, яку йому належить виконати, з великою покорю, без коливань знищує він власні художні прагнення й робить себе простим і прозорим, заглушаючи будь-який голос своєї душі..." Зі справжнім героїзмом відмовляється він від "власного життєвого імпульсу і творчої свободи", обмежуючи себе роллю дзеркала. Що ж до безпосередньої мети виконавця, Паренте бачить її у відновленні твору з історичною достовірністю, підходячи до нього як до історичного документа.

Не можна обійти мовчанням концепцію ще одного крочеанця – *Андреа Делла Корте*, ерудованого й продуктивного музикознавця. Позиція Делла Корте в оцінці ролі музиканта-виконавця близька до тієї, яку займає Паренте, хоч і є менш "жорсткою". "Прагніть самовисунутися!" – з цим закликом Делла Корте також звертається до виконавців. Виявлення артистом своїх почуттів, привнесення особистісного не може, як йому видається, дати нічого, окрім "фантазування над твором". Делла Корте не відмовляється, однак, від поняття "інтерпретація", але тлумачить його таким чином.

Творча робота композитора – це інтуїція, фантазія, натхнення,

інтерпертація ж – це “праця з пізнання певного твору в його історично підтвердженій істинності”. І починається ця праця з чисто логічної, інтелектуальної операції: з “філологічного” дослідження нотного тексту. Подібно тому як філолог розшифровує, уточнює зміст літературного тексту, вивчаючи його лексичні, граматичні та інші особливості, музикант, у свою чергу, робить філологічне дослідження музики, ретельно вивчаючи гармонічну мову, динамічний план, інструментування тощо. Такий філологічний аналіз припускає наявність у музиканта певного рівня культури та ерудиції. Наступний етап роботи над твором Делла Корте називає історико-естетичним, або, власне, інтерпретацією. Цей етап, що також вимагає широкої культури, поглибленого знання стилів, тонкості розуміння, базується на філологічному дослідженні, але не обов’язково настає за філологічною роботою, а може розпочатися в процесі її. Тут вступають в дію смак або естетичне *quid* артиста, які прокидаються під час “філологічного” вивчення. (Слово “*quid*”, яке часто вживається у працях Кроче і його послідовників, не піддається однозначному перекладу. “*Guid*” – це те “щось”, що художник прагне виразити, це й момент натхнення, артистичного “ентузіазму”.) Нарешті, настає момент виконання або озвучування, що вимагає від виконавця особливих умінь, вправності, технічної майстерності.

У триєдності цих трьох моментів – логічного або інтелектуального (“філологія”), естетичного (“власне, інтерпретація”) і практичного (“виконання”) бачить Делла Корте специфіку музично-виконавського мистецтва. Тільки перший з цих моментів може існувати окремо: тоді результатом його буде філологічно точне видання твору. У хорошого виконавця всі три моменти пов’язані нерозривно. У процесі “історико-естетичної інтерпретації”, заснованої на філологічному аналізі, і відбувається проникнення в задум композитора, розкривається та виразність (*espressione*), яка складає суть твору мистецтва. Якщо філологічний аналіз проведений ретельно, відмінності між окремими, індивідуальними інтерпретаціями виявляються значною мірою згладженими.

Як видно вже з короткого переказу концепції італійського музикознавця, в ній містяться розумні рекомендації, корисні для виконавця-практика. Така, особливо, думка про необхідність вивчення нотного тексту у всіх його деталях. Як було показано вище, роль музиканта-виконавця в аспекті цих рекомендацій не вважається творчою. До такого висновку приходять, по суті, і Делла Корте .

Для визначення онтологічного статусу музичного твору, пропонованого італійськими дослідниками, характерні такі два моменти: 1) уявлення про музичний твір як про продукт особистості, що творить, не зв'язаної ні з суспільством, ні з попередньою історією мистецтва; 2) уявлення про нього як про чисто ідеальний предмет, який отримує завершення вже в душі митця, погляд на матеріальне його втілення як на щось несуттєве, що перебуває поза сферою творчою. У світлі цього неадекватного визначення роль виконавця розглядається або як творча (але при цьому недооцінюється об'єктивна значущість створеного композитором), або як суто технічна, утилітарна (при погляді на твір як на якийсь незмінний “абсолют”) ...

Р. Інгарден

На початку 30-х років XX століття з'являються перші естетичні дослідження Романа Інгардена, визначного польського філософа й мистецтвознавця.

Для досліджуваної нами теми Інгарден-естет представляє особливий інтерес, бо йому належить спеціальне дослідження, присвячене способу існування музичного твору. Це дослідження стоїть у ряді інших праць, присвячених аналізу структури, властивості й способу буття творів літератури, живопису, архітектури*.

Музичний твір, підкреслює Інгарден, не може бути ототожнений із партитурою, він лише інтенціонально визначається нею. Твір, створений композитором, представляється його творцю повною мірою встановленим і визначеним. Насправді ж він предстає в нотному тексті як схематичне утворення, що містить ряд місць неповної визначеності й пропусків і, отже, наділене безліччю можливостей. Все це змушує розглядати музичний твір в нотному записі як чисто інтенціональний предмет, бо “жоден реальний, індивідуальний предмет не може бути ні такою невизначеною в різних відносинах схемою, ні безліччю властивих цій схемі можливостей”.

“Довизначення”, усунення місць неповної визначеності, зведення до однозначності – одним словом, реалізація закладених в нотному записі можливостей відбувається в процесі виконання. Саме у виконанні схематичне утворення, яким є твір в нотному записі, повинно бути знов “доведено до повноти конкретного утворення, в принципі такого ж повного, як воно komponується... у творчих актах автора”.

* Інгарден Р. Исследования по эстетике. – М., 1962.

Наполягаючи на необхідності розрізняти музичний твір і його виконання, Інгарден детально викладає підстави для такого розрізнення. Аргументування його такі. Виконання – процес, однозначно поміщений в певному часі, що “конкретно-переживається”, музичний же твір володіє над- або квазічасовою структурою; це предмет, що триває в часі, всі частини якого існують одночасно. Виконання локалізоване в просторі, музичний твір не має просторової локалізації.

Отже, у творах музичного мистецтва Інгарден вбачає дихотомічну структуру, виділяючи поняття інтенціонального предмета і предмета естетичного ідеального й конкретного. Як інтенціональний предмет музичний твір, плід композиторської творчості, є “схема, позначена партитурою” (що є основою його буття) і властива цій схемі безліч “можливих різних форм, в яких твір може виступати при конкретизації”. Як ідеальний естетичний предмет музичний твір виявляється в окремих виконаннях, як конкретний естетичний предмет досягається в процесі естетичного сприйняття на базі окремих виконань, що є основою буття цієї конкретизації. У результаті “обміну думками фахівців і дилетантів поволі й колективно виробляється точка зору про даний твір і відповідно виробляється один інтерсуб’єктивний домінуючий естетичний предмет, що становить еквівалент вже не думки одного із слухачів, але всієї музичної громадськості в тій або іншій країні, в тому або іншому часі”. Таке, в загальних рисах, запропоноване польським естетом тлумачення проблеми існування твору музичного мистецтва.

У розробці ним питання про спосіб існування музичного твору міститься немало цінних і цікавих спостережень. Він справедливо характеризує нотний текст, який нерідко ототожнюється із “самим” твором як щось, що не тільки відрізняється від музичного твору, але-навіть не входить в його склад, не є елементом твору. Він правильно розглядає окремі виконання як конкретні “форми твору”. Цінною є також думка про естетичний предмет як предмет інтерсуб’єктивний, продукт колективної свідомості. Розвиваючи в одній із своїх останніх робіт ідею про слухацькі конкретизації, що створюють естетичний предмет, Інгарден переконливо доводить ілюзорність прагнення до конкретизації “об’єктивної”, яка співпадала б із задумом автора. Він підкреслює, що наявність різних конкретизацій тільки підвищує художню цінність твору.

...на уявленні про нотний текст як основі буття базується щонайменше два важливі для концепції Інгардена положення.

По-перше, музичний твір характеризується Інгарденом як чисто інтенціональний предмет саме через специфічність його основи буття – нотного тексту, який визначає твір як “...схематичне поєднання, бо тільки деякі сторони його звукової основи при цьому встановлені, тоді як інші... залишаються в невизначеному стані і є, принаймні у відомих межах, мінливими... Факт існування подібного роду пропусків або місць неповного визначення в музичному творі є достатнім приводом для того, щоб музичний твір, позначений “партитурою”, вважати як чисто інтенціональний предмет...”. Погляд на нотний текст як на основу буття музичного твору перебуває в протиріччі з ідеями самого Інгардена, що стосуються онтологічної характеристики творів інших видів мистецтва. Якщо основою буття в живописі, по Інгардену, є полотно-зображення, а в архітектурі – споруда, тобто саме те, що предстає перед поглядом глядача, природно було б припустити, що основа буття музики – в її звучанні. Насправді: створюючи твір, композитор мислить його в звуковому втіленні, нотний текст для нього – лише засіб фіксації створеного, що забезпечує можливість відтворення його іншими людьми. Але й архітектор не зводить будівлі сам, він створює лише проект, проте Інгарден правильно вважає основою буття не цей проект, а споруджену по ньому будівлю. Тут можна заперечити, що в музиці “проект” (нотний текст) реалізується не в одній, а в багатьох “спорудах” (виконаннях), що відрізняються одна від одної в деталях. Це говорить лише про специфічність основи буття в музиці – мистецтві процесуально-тимчасовому, але не дає підстави вважати основою буття нотний запис твору, що залишається завжди тільки кодом.

По-друге, трактування нотного запису твору як основи його буття призводить Інгардена до помилкової, на наш погляд, відповіді на складне питання про допустимі межі тих змін, які здійснюються у творі в процесі його інтерпретації музикантами-виконавцями. Критерієм ідентичності і, отже, моментом, що визначає межі виконавської свободи, виявляється, на його думку, нотний текст. “...Партитура, – пише Інгарден, – чітко встановлює межі, порушення яких веде до того, що ми маємо справу вже не з іншою і допустимою формою того ж самого твору, а, просто кажучи, з іншим твором”. У іншому місці він уточнює: “...не виключено, що виконавець свідомо й доцільно змінює деякі деталі твору, і внаслідок цього не знижується його цінність і, можливо, навіть створюється щось більш довершене, ніж оригінальний твір, але це буде, в усякому разі, не точним виконанням твору,

записаного в партитурі, а записом іншого твору, хоч і вельми схожого з оригіналом”.

Як справедливо зазначає І. Малишев, “партитура – більш зовнішній, формальний критерій і тому неправильний... Порушення розпоряджень авторського нотного тексту зовсім не обов’язково спричиняє за собою якісну відмінність виконання від виконуваного”^{*}. Позиція Інгардена в даному випадку зайвий раз свідчить про метафізичність його мислення, характерного для феноменологічного підходу взагалі. Вважати, ніби навіть при найменших відступах від нотного тексту твір неминуче стає “іншим” – означає надмірно спрощувати не тільки складне, але й дуже важливе для музичної естетики питання. Якщо виходити з міркувань Інгардена, виходить, що навіть транспонування твору на півтону, оскільки воно змінює всю картину нотного тексту, змушує вважати його “іншим”, не кажучи вже про випадки перекладень для іншого інструмента або художньої транскрипції твору.

Метафізичність мислення позначилася й на трактуванні ним питання про взаємовідношення музичного твору і його виконань. Детально простежуючи моменти відмінності між музичним твором і його виконаннями, Інгарден проводить розмежування музичного твору від виконання, коли намагається встановити особливості, що дозволяють відрізнити твір як інтенціональний предмет від його виконання, тобто з’ясовує, що їх розділяє. Не дивно, що така установка приводить Інгардена до такого, категоричного твердження: “між виконаннями і твором не існує необхідного безпосереднього зв’язку”. І далі: “строго кажучи, ми не знаємо... оригіналу ...”

Метафізичний відрив музичного твору від виконань виявляється і в трактуванні Інгарденом найважливішого питання про ідентичність твору. Концепція його зводиться до такого: говорити про ідентичність музичного твору можна тільки, якщо мати на увазі твір як схему, визначену партитурою. За умови збереження нотного тексту твір залишається впродовж століть незмінним. “...Ідентичність твору не підлягає сумніву й не висуває спеціальних проблем. Але... не можна виконати саму схему без доповнень і без надання однозначності всім тим моментам твору, яких чи то бракує в схемі, чи то вони в ній позначені лише „туманно”.

Ось тут-то, продовжує Інгарден, коли в процесі окремих

^{*} Малишев И. К определению понятия “музыкальное произведение” /В кн.: Эстетические очерки. – Вып. 3. – М., 1973. – С.162

виконань, невстановлені або туманно позначені схемою моменти доповнюються й набувають однозначності, а музичний твір виступає кожного разу в новій формі, і виникає сумнів в ідентичності твору. Але цей сумнів, як і саме питання про ідентичність, знімається, якщо прийняти, що музичний твір є не один предмет, який у процесі історичного розвитку піддається деяким змінам, а “якась множина... утворень”, потенційно властивих твору-схемі. Те, що здається зміною музичного твору в історичному процесі чергування трактувань, насправді є “процесом розкриття й конкретизації все нових і нових можливостей різних форм твору й переходом від визнання однієї з них як особливо цінної та “єдиної” до аналогічного розгляду іншої форми твору в наступну епоху, в яку ця нова форма користується винятковим престижем”.

Концепція Інгардена співзвучна із зауваженням Бузоні, ніби “до виконання й після того, як музичний твір відзвучав, він залишається цілим і неушкодженим”. У польського філософа також виходить, ніби розкриття у виконанні все нових можливостей, закладених у творі, ніяк не відбивається на “самому” творі. Це розкриття здійснюється в окремих виконаннях і стосується тільки їх, сам же твір залишається, як і в уяві Бузоні, “цілим і неушкодженим”. Інгарден виявляє тут повною мірою всю метафізичність свого мислення, нездатність збагнути діалектичність способу буття музичного твору, що актуально існує тільки у виконаннях. Інновації, які з’являються в окремих інтерпретаціях, не можуть не торкнутися “самого” твору, вони “вростають” в уявлення про твір, що існує в суспільній свідомості.

Що ж до музичного твору, визначення його як чисто інтенціонального предмета позбавляє музику яких би то не було зв’язків із реальним світом. У змісті його, підкреслює Інгарден, “немає жодного посилання на дійсний світ”, це “зовсім замкнутий в собі світ (або маленький світ), по своїй будові нічим не пов’язаний із реальним світом, і особливо з матеріальним світом і простором, в якому воно знаходиться”. Цим, на думку Інгардена, музичний твір відрізняється від продуктів інших видів мистецтва: архітектурного твору, цього “елемента реального світу”, тісно пов’язаного з реальним простором, або літературного твору, що має “деякий зв’язок із реальним світом дякуючи представленому в ньому світові”. Зв’язок змісту твору з реальним світом утворюється лише в програмній музиці, в музиці ж “чистій”, або “абсолютній”, “не існує жодного еквіваленту реальному світу і жодного істотного з ним зв’язку”.

Інгарден не оригінальний в цьому своєму твердженні. Погляд на

музику як на мистецтво, не залежне від дійсності, ніяк не пов'язане з нею, настільки притаманний і для ідеалістичної концепції мистецтва, наскільки й помилковий. Музика, дійсно, позбавлена предметної наочності, що відрізняє живопис чи архітектуру, або тієї широти охоплення явищ дійсності в поєднанні з понятійною визначеністю, яка властива літературі. Проте в своїх звукових образах, визначеними, специфічними для неї засобами вона, подібно до будь-якого іншого виду мистецтва, відображає дійсний світ і з особливою силою, мабуть успішніше, ніж інші види мистецтва, передає у всьому його багатстві духовний світ людини, всю сукупність доступних людині відчуттів і переживань.

Естетичні дослідження інших філософських напрямів Формалістична естетика Ж. Бреле

Жізель Бреле – відома французька музикознавець, автор ряду робіт з музичної естетики. Починаючи з 1947 року, з дворічним інтервалом одне за іншим вийшли в світ три вагомі її дослідження, які створили свого роду трилогію: “Естетика і музична творчість” (1947), “Музичний час” (1949) і “Творча інтерпретація” (1951).

Питанням музичного виконання присвячена третя книга “трилогії” – двотомник “Творча інтерпретація” (перший том – “Виконання і вираження”, другий – “Виконання і твір”). Тут ставиться широкий комплекс проблем. Зокрема, розглядається питання про виконавську техніку, яку Бреле справедливо трактує в нерозривному зв'язку з художньою виразністю, підкреслюючи, що робота над нею повинна бути не механічною, а розумовою, про виконавський жест – “невидимому”, “внутрішньому”, безпосередньо втілюваному у звучанні, про різноманітні засоби виконавської виразності, про взаємини артиста й публіки. По сторінках книги розкидано багато вірних і цікавих спостережень і зауважень, що викривають у авторі музиканта-практика (Бреле впродовж ряду років виступала як концертуюча піаністка).

Але у великій кількості тем, що розглядаються, домінує одна, головна – утвердження творчого характеру музичного виконання.

Виконавська діяльність і особа виконавця привертають увагу Бреле, зважаючи на їх першорядну вагу для музичного мистецтва взагалі. А тим часом, зазначає Бреле, роль виконавця часто недооцінюється на тій підставі, що акт виконання завжди є вторинним, який настає за первинним актом – творенням.

Виконавця порівнюють із робітником-будівельником, що реалі-

зовує проект архітектора за його кресленням. Насправді, підкреслює Бреле, роль виконавця не тільки надзвичайно важлива, але першорядна за своєю важливістю. Виконання зовсім не вторинне стосовно акту створення твору, воно, в певному розумінні, саме є акт художньої творчості. Виконання – не проста матеріальна реалізація думки автора, воно є творчим. Немає виконання (реалізації) без інтерпретації. (Розуміючи виконання як акт творчий, Бреле не робить відмінностей між термінами “виконання”, “виконавець”, “інтерпретація”, “інтерпретатор”, вживаючи їх у своїх роботах на рівних правах, хоч і обігрує їх іноді, як, наприклад, у даному випадку, встановлюючи відмінності в їх значеннях).

Думка про творчу інтерпретацію, творчий характер музичного виконання доводиться Бреле на основі онтологічної концепції музичного твору. На відміну від продуктів пластичного мистецтва, що мають “об’єктивне й автономне існування”, музичний твір, на думку Бреле, не є реальністю, не має постійного буття, а існує віртуально (потенційно), являє собою ймовірність. “Записаний твір... лише суть (essence), а не існування (existence)”, – зазначає Бреле. Зафіксоване в нотному записі, воно веде “ідеальне” життя, в очікуванні, коли буде актуалізоване у виконанні, втілене в реальному звучанні.

Фіксує твір в нотному записі, композитор залишає його незавершеним, недостатньо визначеним, обмежується створенням “концепції можливостей. Зробити вибір між ними, завершивши таким чином твір, композитор надає виконавцю. У пластичних мистецтвах думка митця, реалізуючись у мармурі або на полотні, зупиняється на одному варіанті, виключаючи всю решту можливостей. Реалізація є повною й остаточною. У музичному мистецтві реалізація набагато бідніша за задум. “Записаний твір – не втілення, це, скоріш, абстракція... набагато живішої й багатшої концепції”. Дуалізм задуманого й виконаного твору призводить до того, що музичний твір і існує, і не існує без посередництва виконавця. Ось чому, на думку Бреле, в музичному мистецтві поняттю “твір” відповідає разове, живе виконання, що завершує, закінчує, доводить до кінця акт створення твору. “Як думка знаходить себе лиш в мові, що реалізовує її, так твір пізнає себе в акті виконавця”. Тільки у виконанні твір знаходить всю повноту існування; зрештою воно існує згідно з тим “модусом існування”, який отримує від виконавця.

У цьому сенсі виконання є випробуванням для музичного твору. Будучи “чистою ідеєю”, “чистою можливістю, музичний твір прагне

до реалізації і часом, не знайшовши гідного втілення, залишається неоціненим. На думку Бреле, музика вигідно відрізняється цим від інших видів мистецтва: музичному твору, саме тому, що він є “ідеєю в пошуках втілення”, ніколи не можна ухвалити остаточний і безповоротний вирок.

“Реальність музичного твору – не даність, а проблема, яку кожен виконавець вирішує по-різному”. Виконати твір – означає зробити вибір із безлічі можливостей, виключивши всі інші. При цьому чим багатший вибір, тим значніший, змістовніший твір. Проте повна актуалізація твору, за Бреле, можлива лише в безлічі окремих виконань. Навіть із самого довершеного окремого виконання не народжується остаточний твір. Разом з тим виконання впливає на твір в тому сенсі, що в цьому процесі народжуються нові можливості, які залишаються в творі й збагачують його. Кожне нове виконання відкриває в творі нові сторони, залишає на ньому свій відбиток (у разі традиційного виконання, зазначає Бреле, одне з виконань прагне увічнити себе). У цьому й полягає вічність творів мистецтва, що збагачуються тим внеском, який робить в них кожна нова епоха.

Що ж “тримає” твір, дозволяючи йому зберегти індивідуальність, що оберігає його від свавілля виконавця? Відповідаючи на це питання, Бреле, услід за своїм співвітчизником П. Сервієном, порівнює музичний твір із темою, яка пропонується виконавцю, а виконання – з варіацією теми. Цю “тему” твору ми розрізняємо й тоді, коли слухаємо його вперше, бо у творі міститься, як основа виконавських варіацій, деяка постійна суть, яку Бреле, знову-таки слідуючи Сервієну, називає “інваріантом”, а також “сутнісною формою”, “суттю (essence)”, “формальним ядром”, “ідеальною структурою”. Але тема, цей інваріант, існує тільки у виконавських “варіаціях”, де відбувається вибір між суттєвим і випадковим і де чітко вимальовувалося “формальне ядро” твору.

Раз завданням виконавця є, у світлі такого розуміння, створення варіацій на вказану тему, легко передбачити, яку позицію займає Бреле у відомій суперечці про можливість або неможливість “поважати текст твору”. На думку Бреле, це помилкова проблема. “Пошана тексту” – лише перша фаза виконання. Поважати текст твору – означає зберігати тему у виконавських варіаціях. Нею відкидається й установка на проникнення в авторський задум. “Чи можна взагалі говорити про реалізацію дійсних намірів композитора? Слухаючи виконання свого твору, композитор відкриває його для себе через саме це вико-

нання; зрештою єдино вартим і справжнім (і для нього самого) буде таке виконання, яке зуміло дати творінню найбільш яскраве життя”.

Концепція творчої інтерпретації у Бреле зростає на основі теорії музичного часу...

Бреле виходить із відомого положення Г.Гегеля про процесуальність музики і її подібності щодо цього психічному життю людини. У нарисі “Філософія і естетика музики”, який утворює главу в посібнику для молодих музикознавців, Бреле таким чином висловлює думку Гегеля: “Дякуючи темпоральності звуку, музика, за Гегелем, є носієм чистого внутрішнього життя... Музика... виражає чистий акт духу, проявляючи себе в часі і над часом”.

Музичний час – синтез суб’єктивної, психологічної тривалості й об’єктивного часу звукової матерії. Створюючи музику, композитор відображає в ній досвід пережитого ним часу. Це пережите, аморфний час, об’єктивуючись у музичну форму, перетворюється у творі в “позачасовий” час.

У реальний час твір повертається в процесі виконання, коли його позачасова форма втілюється в реальність живої тимчасової форми – суб’єктивну тривалість – час, пережитий виконавцем, і відбувається з’єднання часу твору з часом виконавця. Виконавець творить живу тимчасову форму твору. Йому не слід шукати ту невизначену психологічну тривалість, той час, який був пережитий композитором до створення твору. Завдання виконання полягає у відтворенні часу твору, що переживається через свою власну тривалість. У процесі слухання музики виявляється антиномія музичного й реального, фізичного часу, часу нашого повсякденного існування. При слуханні час музичного твору актуалізується, з’єднуючись із реальним часом.

Таким чином, у тій, що цікавить нас сфері проблем теорія музичного часу дозволяє Бреле обґрунтувати наступні три положення: (1) віртуальність існування твору в нотному записі; (2) необхідність інтерпретації музики виконавцем і (3) творчий характер цієї інтерпретації. Перше положення впливає із характеристики твору й нотного запису як позачасової форми. Друге засноване на тій думці, що музика може жити тільки в реальному часі, а оскільки цей час вона знаходить лише в “конкретній тривалості” виконавця, оскільки конкретна тривалість не може повторитися, і твір кожного разу народжується наново, необхідність інтерпретації музики виконавцем стає очевидною. Що ж до третього положення права виконавця на творче тлумачення, це право доводиться Бреле в термінах теорії музичного часу

таким чином: реалізуючи час музичного твору засобами своєї суб'єктивної тривалості і створюючи живу музичну форму, виконавець мимоволі відхиляється від письмової форми, бо “жива й актуальна тривалість, яка й реалізує музичний час, не може передувати сама собі”.

Ущербність ідейно-методологічної бази позначилася і на трактуванні Бреле проблем музичного виконання. З доброго наміру затвердити тезу про творчий характер виконавської діяльності, Бреле відводить виконавцю у творчому кругообігу музики провідну роль. Така переоцінка ролі виконавця витікає з онтологічної концепції Бреле. Відтворимо коротко хід її міркувань. Музичний твір ототожнюється нею з виконанням. “Музичний твір... не передує виконанню, що актуалізує його”, виконання саме є акт художньої творчості. Поза виконанням і до нього твір існує лише віртуально, як незавершена схема, запропонована композитором. “У музиці... твір мистецтва створюється на наших очах...” “Під час музичного виконання, воістину, ми присутні при створенні твору мистецтва”.

Виконання дійсно є формою суспільного буття музичного твору, але тільки однією з його форм, тому не можна погодитися із твердженням Бреле, ніби твір “не передує” акту виконання. Музичний твір передує, в усякому разі, кожному окремому виконанню хоч би тому, що існує в суспільній свідомості як сукупність виконавських, що вже відбулися, реалізацій.

Чи можна розглядати музичний твір, створений композитором, як щось завершене? Безумовно, так. Завершене, але не незмінне. Уявлення про музичний твір як про раз назавжди даний “абсолют”, лежить, як було показано, в основі об'єктивістської точки зору, настільки ж помилкове, як і теза Бреле про нібито властиву йому обов'язкову незавершеність. Твір музичного мистецтва постільки, поскільки він живе у виконавських інтерпретаціях, піддається неминучим змінам, обумовленим конкретно-історичними і індивідуальними умовами його відтворення.

Таким же спірним є твердження Бреле, що ступінь “незавершеності” може бути різним, і що це відображається на “зацікавленості” твору в завершальному виконавському акті. Відносна завершеність (закінченість) або “достатність” твору, іншими словами – “ступінь його існування” і, отже, ступінь його “зацікавленості” у виконавському акті ставиться нею у зв'язок зі встановленим нею ж розрізненням двох типів музики – класичної й романтичної.

Твори “класичного” типу, вважає Бреле, потребують реалізації менше інших. Здається навіть, що вони зовсім її не потребують: досить чистого споглядання. Вони байдужіші до інтерпретації, витримують посереднє виконання, бо останнє мало що додає до їх достоїнств. Характерно, що така “самодостатність” виявляється і в тому, що ці твори не зв’язані з виконанням на певному інструменті, а можливі в різному звуковому втіленні. Навіть погане виконання не може їх знецінити, сама їх суть, рівновага звукової й тимчасової структур є гарантією їх стійкості. “Байдужі” до інтерпретації твори “класичного” типу залишають виконавцю велику свободу.

“Класичній” музиці Ж.Бреле протиставляє “романтичну” – “музику становлення”. Романтичні твори потребують втілення, “шукать” виконавця, але разом з тим останній більш обмежений у своїй свободі. Недарма точність вираження авторських намірів різко зростає у творах композиторів романтичної школи. Подібна класифікація не тільки позаісторична. Помилкова сама думка про різний ступінь “зацікавленості” музичних творів у виконанні. В акті виконання однаково “зацікавлені” всі музичні твори без винятку: адже тільки у виконаннях твір набуває суспільного буття.

Не можна прийняти, далі, тезу Бреле про “завершення”, більше того – про “створення” твору виконавцем. Насправді артист зовсім не завершує створення твору мистецтва. Він має справу з готовим продуктом. Більш того, він сам виступає спершу як споживач естетичного предмета. Нарівні з глядачем, що споглядає картину або що дивиться кінофільм, подібно до читача, заглибленого в сторінки роману, артист починає з того, що знайомиться з твором. І вже пізніше, коли він виходить на концертну естраду, виносячи на суд публіки результат своєї праці з виконавського освоєння твору, його гра набуває суспільної значущості, стає фактом суспільного життя, а сам твір – фактом суспільної свідомості. Втілюючи створений композитором твір, кожен виконавець відтворює, прочитує його по-новому, по-своєму, і в цій мінливості, в цій багатолікості – жива краса й життєва сила музичного мистецтва. Не в достворенні, а у відтворенні музичного твору полягає творча роль виконавця.

Глава III. ОНТОЛОГІЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Твір мистецтва як єдність матеріального і ідеального.

Три форми буття музичного твору

На рівні сприйняття кожний твір мистецтва виступає переривчасто (у індивідуальних актах сприйняття) і безперервно (у суспільній свідомості), що є прямим наслідком соціальної детермінованості мистецтва. Це співвідношення можна було б схематично зобразити у вигляді пунктирної лінії (акти індивідуального сприйняття), яку зверху охоплює дуга, яка символізує безперервність існування твору в суспільній свідомості.

На рівні ж матеріальної основи між просторовими й тимчасовими мистецтвами, зокрема музикою, виявляється істотна різниця. Картина або скульптура як матеріальний, фізичний об'єкт існує безперервно. На уявній схемі це могло б бути виражено у вигляді прямої лінії, над якою розміщується пунктир індивідуальних сприйнять. Матеріальна ж основа музики – звучання у виконанні існує переривчасто. На цю переривчатість, пунктирність накладається, їй відповідає переривчатість, пунктирність індивідуальних сприйнять.

Прямим наслідком названої специфічності матеріальної основи музики є та обставина, що в музичному мистецтві відсутнє поняття оригіналу (взірця). Цей факт буває важко прийняти з позицій здорового глузду, проте розуміння цього давно вже затвердилося в музичній естетиці.

Використання поняття “оригінал” правомірно лише в значенні “уртекст”, тобто авторський текст твору, без доповнень і виправлень, зроблених редакторами й видавцями. У звичному ж значенні воно має сенс постільки, оскільки існує пов'язане з ним інше поняття – “копія”, “репродукція”. Класичний приклад оригіналу й копії дає образотворче мистецтво. Оригінал картини або скульптури, місцезнаходження якого точно відоме, може бути скопійований, причому ідентичність копії оригіналу така велика, що виявити різницю під силу лише фахівцю. Зрозуміло, копіювання породжує й “не зовсім вірні” відтворення, та, доки оригінал існує у своїй матеріальній данині, він виступає як еталон, із яким завжди можна зіставити, порівняти те, що претендує бути копією даного твору мистецтва.

Феномен репродукції, тобто точного повторення матеріальної структури твору, в музиці, через вказану специфічність її матеріальної структури, неможливий. Дійсно, що може вважатися тут оригіналом?

Ним не може бути нотний текст, що не входить, як вже зазначалося, в онтологічну структуру твору. Ним не може бути й виконання твору, бо тоді слід було б визнати, що існує стільки оригіналів твору, скільки виконань. Чи не є оригіналом авторське виконання або уявлення про твір у свідомості композитора? Ні, бо авторське виконання є одне з виконань рівно можливих інтерпретацій твору. Що ж до уявлення твору у свідомості автора, це уявлення, цілком відносячись до сфери ідеального, взагалі не може розглядатися як твір. Очевидно, поняття “оригінал” до музики не можна застосовувати, воно неадекватне самій її істоті. Тут немає оригіналу, як немає і його копій. Виконання твору – не копії його, а тлумачення, інтерпретація. Не є копіями і транскрипції в широкому розумінні цього слова – перекладення, обробки, аранжування тощо. У цьому розумінні звичний вираз “оригінал і транскрипція” також потребує перегляду. Транскрипція, по суті, є своєрідною інтерпретацією і твір, який став об’єктом транскрипції, є не оригіналом стосовно останньої, а її першоджерелом, прототипом, моделлю. (Адже й людина, яка позує художникові не називається оригіналом портрета: вона виступає як модель.) Тому слід говорити не про оригінал і транскрипції, а про твір і його транскрипції, як ми говоримо про твір і його інтерпретації.).

Переривчатість матеріального буття музики неминуче породжує питання, що одноманітно формулюється чи не кожного разу при обговоренні онтологічних проблем музики: як існує музичний твір, коли він не виконується, не звучить?

З одного боку, кожний твір певний час існує в потенційному, “згорнутому” вигляді. Зафіксований у нотному записі, навіть опублікований, але який ще не прозвучав перед слухачами, він не є ще суспільним надбанням, не входить до культурного фонду людства. Про такий створений, але ще нікому невідомий твір можна сказати, що він існує у формі буття-можливості, яке може стати, а може й не стати для нього буттям-дійсністю.

З іншого боку, якщо суспільне “народження” твору вже “відбулося”, якщо здійснилося його виконання та уявлення про нього увійшло до суспільної свідомості, (Б.Асаф’єв дає блискучий аналіз того, як “твір зростається зі свідомістю слухачів”: як закріплюються у свідомості спочатку окремі, ті які особливо схвилювали “пам’ятні миті музики”, і вже через ці фрагменти, ці “пам’ятки” поступово засвою-

ється весь твір загалом) * буття-можливість дійсно розшифровується як існування твору між виконаннями. І тут можливість може стати, а може й не стати дійсністю, іншими словами – твір або житиме все в нових виконаннях або, з тих чи інших причин, надовго або зовсім перестане звучати. Однак і в цьому, останньому випадку, він вже зіграв свою роль часточки духовної культури людства, вже “актуалізувався”, знайшов своє суспільне буття, став дійсністю.

Розрізнення двох видів буття-можливості є принципово важливим, причому воно тягне за собою необхідність термінологічних уточнень. Перший із видів буття-можливості музичного твору можна назвати “*потенційним*” (“можливим”). Перетворення можливості у дійсність залишається тут завжди проблематичним. У другому випадку ми пропонуємо термін “*віртуальний*”. У віртуальній формі твір виявляється як сукупність виконавських реалізацій твору, що вже відбулися, пам’ять про які відклалася, зберігається в суспільній свідомості. Віртуальне буття є дійсне буття музичного твору. Потенційному й віртуальному протистоїть буття “*актуальне*” – існування твору в конкретному виконавському акті, часі, що здійснюється в цей момент, і який сприймають слухачі.

Беручи до уваги сказане, не можна погодитися з уявленням, ніби музичний твір, як твердить Г. Коган, “живе лише поки звучить. У решту часу його реально немає, – продовжує автор “Парадоксів”, – воно існує лише в потенції, відроджуючись наново, як Фенікс із попелу, кожного разу, коли виконання викликали його із небуття”. * Зображувати життя музичного твору у вигляді окремих виконань, що перемежовуються “небуттям”, – означає неправильно розуміти особливості його соціального, суспільного функціонування. “Між виконаннями” музичний твір існує у віртуальній формі.

Отже, музичний твір існує в трьох онтологічних (буттєвих) станах або формах – потенційній, актуальній і віртуальній. Із цих трьох форм генетично первинна потенційна, яка закріплена у нотному записі.

На наш погляд, нотний текст, не будучи матеріальною основою музичного твору, опиняється поза рамками його онтологічної (буттєвої) структури, не є формою його художнього буття.

Його службовий характер підтверджується і тією обставиною, що нотний текст – що далеко не завжди усвідомлюють – може виступати в

* Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971. – С. 264, 268.

* Коган Г. Парадоксы об исполнительстве. – М., 1985. – С. 346.

принципово різних ролях. Він не тільки фіксує музичний твір в його потенційній формі. У нотних знаках може виявитися закріпленою одна з виконавських інтерпретацій, що має місце, наприклад, при записі народної пісні.

Сказане не суперечить тій обставині, що закріплення в нотному тексті було, як вже зазначалося, одним із важливих чинників становлення музичного твору як музично-естетичної категорії і продовжує залишатися його невід'ємною межею. Фіксація в нотному тексті входить як обов'язкова ознака у визначенні самого поняття “музичний твір”.

Специфічність буття музичного твору в актуальній формі полягає в тому, що воно виявляється у вигляді варіантної численності. Оскільки саме через цю форму, в конкретному виконавському акті твір отримує суспільне буття, може виникнути питання: скільки повинно бути таких виконавських актів і скільки слухачів, щоб можна було вважати, що твір вийшов зі стадії потенційного буття і став надбанням суспільства?

Суспільне буття музичного твору починається, як ми вважаємо, з того моменту, коли воно закріплюється в суспільній відомості, тобто коли утворюється його віртуальна форма.

Ця віртуальна форма складається із багатьох компонентів: тут може бути й безпосередньо висхідна до автора та його часу традиція виконання, тут і те нове, що вноситься в трактування твору його майбутніми інтерпретаторами, тут і естетична оцінка твору як результат слухацького сприйняття. У створенні віртуальної форми беруть участь, крім виконавців і слухачів, музичні критики й музикознавці. Розглядаючи музичний твір як “історичний організм”, М. Папуш справедливо зазначає, що в цей організм включаються аналізи твору і його оцінки, що грають в сучасній музичній культурі істотну роль. “Будь-який музикант і аматор, знайомий з музично-аналітичною літературою, пригадає, як аналізи та образні характеристики спрямовували й збагачували його сприйняття”.*

Наявність актуальної та віртуальної форм дозволяє охарактеризувати існування музичного твору як переривчасто-безперервне. Переривчастим воно виступає в актуальній формі, безперервним – як віртуально дане. Обидві ці форми утворюють діалектичну єдність. Актуальне буття твору (окремі конкретні виконання) створює основу для

* Папуш М. К анализу понятия мелодики /В кн.: Музыкальное искусство и наука. – Вып.2. – М. : Музыка 1973. – С.149.

його віртуального буття; у свою чергу, окремі, конкретні виконання детерміновані, виступають на тлі віртуально існуючого, узагальненого уявлення про твір.

Виконавець і музичний твір

Музичний твір – результат творчої праці композитора – виступає в суспільній практиці у формі процесу, що постійно поновлюється й здійснюється спеціальною особою – музикантом-виконавцем. Автором музичної п’єси є композитор і лише композитор. Роль виконавця полягає не в тому щоб “допридумувати” твір. Б.Асаф’єв, наскільки нам відомо, ніколи не називав виконавця співавтором музики. Він говорив про виконавство як про “*провідника*” композиторства в середовище слухачів”,* нарешті, називав виконавство “областю практичного відтворення або реалізації музики”*. Точно формулює думку і Л. Мазель. Називаючи виконання “у відомому сенсі...продовженням роботи композитора”, він підкреслює, що “факт такого продовження зовсім не означає, ніби композитор створює якийсь ескіз або напівфабрикат, завершити який покликаний виконавець. Ні, симфонія Бетховена, Чайковського або Шостаковича...– це ретельно продуманий, відпрацьований і закінчений у всіх деталях твір”*.

У термінах психологічної науки музичне виконавство може бути визначене як діяльність продуктивна на відміну від репродуктивної, такої, що передбачає точне копіювання готового зразка.

Можна погодитися і з тим, що в порівнянні з композиторською виконавська творчість повинна іменуватися вторинною.

Створюване митцем-артистом виконавське трактування, що містить його бачення, прочитання, тлумачення ним об’єктивно даного твору – ось плід його творчої за своєю суттю діяльності.

Виконавське трактування твору, як результат творчої діяльності артиста, так само створюється зовсім не на очах у публіки, а в напруженій, тривалій домашній роботі. Враження, ніби інтерпретація твору (або навіть його самого) народжується тут же, під пальцями виконавця, є ілюзією (хоча ця ілюзія і складає важливу частину

* Асаф’єв Б. Музыкальная форма как процесс. – М. : Музыка, 1971. – С.296.

* Асаф’єв Б. Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания /В кн.: Задачи и методы изучения искусств. – СПб., 1924. – С. 79.

* Мазель Л. Вопросы анализа музыки. – М., 1978. – С.10.

художньої дії виконавського акту). Зрозуміло, кожному артисту добре відомі щасливі хвилини естрадного натхнення, коли у його виконанні з'являються несподівані, імпровізаційні знахідки. Але ці знахідки завжди є відхиленнями від трактування, що склалося, виношеного, багато разів перевіреного й закріпленого. Вони можуть надалі увійти до цього трактування, але це не відмінняє того факту, що останнє є, як правило, результатом спеціальної попередньої роботи.

До питання про інтерпретацію

Отже, змістом творчої діяльності музиканта-виконавця є інтерпретація музичного твору. На цьому понятті слід зупинитися особливо.

...У виконавських мистецтвах поняття інтерпретації виступає в особливому сенсі – для позначення тлумачення твору артистом. Інтерпретації у вузькому (“виконавська інтерпретація”), а також в широкому (“сприйняття”) сенсі підлягає будь-який твір мистецтва, незалежно від того, є він сучасним слухачу, глядачу, читачу або належить мистецтву минулого.

При інтерпретації в широкому сенсі слова результатом її є формування естетичного предмета, а об'єктом – той матеріальний субстрат, який служить основою для його формування (у музиці це – звучання твору у виконанні). При виконавській інтерпретації результатом (знову-таки стосовно музики) є виконавське трактування, що реалізовується в окремих актах виконання. Складність полягає в тому, щоб визначити, що є її об'єктом.

Насправді й нотний текст не є таким об'єктом, бо, як вже зазначалося, сам по собі він не входить в буттєву структуру музичного твору. Об'єктом інтерпретації є, на наш погляд, звукові структури, “видобуті” виконавцем із нотного запису. Цей момент вимагає пояснення.

Кожен елемент нотного тексту – нотний знак, словесне або графічне позначення – через свою семіотичну природу може бути розшифрований у межах певного поля значень. Отже, при “розкодуванні” нотного тексту й виявленні звукових структур, що стоять за ним, виконавець кожного разу робить вибір із можливих прочитань, інакше кажучи, інтерпретує цей текст. Розкодування, таким чином, невіддільне від інтерпретації. Це добре помітно при читанні з аркуша.

Поза читанням з аркуша інтерпретація музичного твору є тривалим процесом його поступового освоєння й розкриття, коли, в ході

роботи над ним, виконавець поглиблює й уточнює своє первинне уявлення про нього. Та все ж – повторюємо – “озвучування” не передусе інтерпретації, воно зливається з нею.

Нотний запис нерідко характеризується як неточний, неповний, недосконалий. На перший погляд, ця негативна характеристика цілком виправдана. Ми не кажемо вже про те, що системи нотації, які обслуговують музичну культуру певної епохи, не з’являються в готовому вигляді, а поступово уточнюються й удосконалюються, змінюючись у зв’язку з еволюцією музичної мови. Але навіть у тому випадку, коли між цими системами й особливостями музики, що фіксується ними, досягається максимальна відповідність, нотний запис багато в чому залишається схемою, що містить немало невідомих. Ступінь повноти нотації варіюється не тільки від однієї епохи до іншої, вона залежить і від індивідуальної манери композитора. Але навіть коли твір забезпечується найдокладнішим текстом, ряд його параметрів залишається непозначеним або позначеним приблизно. Як відомо, знаки динаміки, агогіки, артикуляції не визначають точного дозування цих засобів виразності; те ж стосується темпоритмічної й навіть звуковисотної сторони твору (для інструментів нетемперованого ладу й вокальної музики).

Отже, повинно йтися не про недосконалість або неповноту нотації (її придатність як знаряддя фіксації й збереження музики підтверджується всією практикою музичної культури), а про те, що це знаряддя не самодостатнє. Щоб доповнити недомовлене в нотації, розкрити її підтекст, необхідний перш за все живий слуховий досвід, який передається від покоління до покоління. Розшифровка нотного тексту передбачає спадкоємність, вимагає від артиста знання виконавської традиції, стилю. Тут досить одного прикладу.

Можна уявити, як спотворено до невпізнання прозвучав би, наприклад, віденський вальс у виконанні людини, що не чула у своєму житті жодного твору цього жанру. Те специфічне подовження окремих доль такту, яке й складає всю чарівність, всю красу штраусівського вальсу, зникло б у передачі такого виконавця, бо в нотному тексті ця ритмічна закономірність залишається невираженою.

...Музикант може грати, залишаючись в рамках “норми”, повторюючи у своїй інтерпретації вже реалізоване раніше. Таке трактування може відрізнитися досконалістю, вражаюче діяти на аудиторію, і разом з тим воно залишається певною мірою обмеженим, оскільки не пориває з традицією, що склалася. Але є інші виконавці: вони ви-

ходять за межі норми, туди, де відкривається теоретично невичерпне поле можливостей. Таке трактування, що розкриває нові грані й сторони твору не є вже простою реконструкцією попередньої, або, точніше, попередніх інтерпретацій: воно кристалізує, фіксує нову точку зору на твір, і, як правило, буває більш цінним, ніж те, що не виходить за межі вже реалізованого.

Наведемо один лише приклад. Як відомо, Антон Рубінштейн, виконуючи “Похоронний марш” у сонаті Шопена сі-бемоль мінор, починав репризу (зображення похоронної процесії) не з піано, як зазначено в Шопена, а з громового форте, незвичайно вражаючого після світлої печалі середнього розділу. Це трактування виявилось настільки “престижним”, що довгий час чи не кожний піаніст, приступаючи до роботи над цією частиною сонати, вирішував для себе питання, чи буде він грати по-шопенівськи або по-рубінштейнівськи. . .

Отже, виконавець інтерпретує звукові структури, витягнуті ним із нотного тексту твору, який є для нього основним, хоч і не єдиним матеріалом. У процесі роботи над трактуванням твору він постійно “звіряється” з його віртуально даною формою і сприяє її підтриманню або тим, що, залишаючись у рамках традиції, що склалася, відтворює і ще більше закріплює її, або тим, що виходить за ці рамки, сприяючи “руху”, зміні твору в історичному часі.

Процес інтерпретації твору виконавцем похідний, принаймі, від двох чинників, що визначають кінцевий результат, – створення виконавського трактування, яке втілюється у ряді конкретних одноразових виконань. Один з цих чинників – індивідуальність виконавця. Навряд чи можливо вичерпно перерахувати всі ті “складові”, з яких складається артистична індивідуальність. Це – світогляд, ступінь розвитку інтелекту й досвід емоційного життя, належність до того або іншого художнього типу, вольові якості й риси вдачі, культурний рівень і художній смак, професійна обдарованість, ступінь володіння технікою, артистизм і т.д. і т.п. Якщо додати до цього, що всякий індивід є продукт певного соціального середовища та епохи, різноманітність індивідуальностей виявиться воістину безмежною, породжує варіантну множинність виконавських трактувань.

Інший чинник пов’язаний з історично обумовленою мінливістю того, що може бути назване об’єктивними умовами побутування музичного мистецтва. Це – зміна музичного інструментарію (удосконалення конструкції інструментів, зміна одних інструментів іншими);

розвиток техніки гри (що нерідко безпосередньо пов'язане зі змінами в конструкції інструмента); еволюція музичних стилів, що спричиняє перебудову інтонаційного мислення; зміна одних конкретно-історичних форм суспільного музикування іншими тощо. Кожний із названих факторів також виявляється джерелом варіантності виконавських трактувань, також визначає необхідність виконавської інтерпретації. Вплив цього чинника з особливою ясністю виявляється в області транскрипції – роду інтерпретації, що закріплюється, як правило, в нотному записі. Як і будь-яка інтерпретація, транскрипція актуалізує твір, а якщо її об'єктом є твір іншої епохи, то осучаснює його, приводить у відповідність із технічними можливостями сьогоdnішнього інструментарію, з професійною оснащенням сьогоdnішнього виконавця, зі слуховим досвідом сьогоdnішнього слухача, з прийнятими зараз формами суспільного музикування.

Чи існує єдино “правильне” трактування

... Насправді ж, однієї, єдино вірної інтерпретації не існує і існувати не може вже внаслідок того, що музичний твір актуалізується в ряді індивідуальних виконавських варіантів. Припустити, що серед цієї безлічі інтерпретацій тільки одна є носієм “музичної істини” – означає позбавити виконавське мистецтво самого права на існування.

Кажучи про розкриття у виконанні “потенційних можливостей музики, Л. Стоковський правильно зазначає: “Для мене, наприклад, П'ята симфонія Бетховена постійно росте й розвивається. Вона мені нагадує гігантське дерево секвойю, що розростається з кожним століттям все більше й більше”.* При такому погляді на “спосіб існування” музичного твору інакше формулюється й основне завдання виконавця, і це нове розуміння, що міститься у висловах багатьох, зокрема радянських, музикантів, можна було б підсумовувати таким чином: завдання артиста полягає в тому, щоб можливо більш повно розкрити й донести до слухача художній образ, який лежить в основі твору, що інтерпретується, вловити й передати основну ідею твору, об'єктивно в ньому закладену, прагнучи виявити ті його риси, які можуть виявитися співзвучними слухачам, сучасним цьому виконавцю.

* Стоковский Л. Музыка для всех. – М., 1959. – С. 182.

Здійснити це повною мірою можна лише при творчому підході до твору, коли уважне, дбайливе ставлення до авторського тексту поєднується з вільним виявленням творчої індивідуальності артиста.

Глава ІV. ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА І НОВІ ЯВИЩА В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Виконавець і звукозапис

Поява звукозапису музики мала для музикантів-виконавців значні наслідки. Найважливіші з них є такі.

1. Виконання, що завжди носило характер неповторного творчого акту, виявилось можливим зафіксувати в записі, довговічність якого визначається лише стійкістю матеріалу, на якому цей запис зроблений.

2. Виконавець, що грав раніше перед обмеженою кількістю слухачів, одержав аудиторію потенційно необмежену, у зв'язку з чим його роль і артистична відповідальність зросли незмірно.

3. Звукозапис надав неоціниму послугу виконавцю у вдосконаленні його майстерності; це стосується використання його як у навчальному процесі, так і в повсякденній роботі музиканта.

У нових умовах “електронної ери” починає складатися тип виконавця, що більш охоче грає для запису, ніж у концертному залі. Найбільш яскравим прикладом може служити Глен Гульд, що повністю відмовився свого часу від концертної діяльності, або Роберт Крафт, характерний представник “мікрофонних диригентів”.

Однак в цілому роль виконавця по відношенню до музичного твору не зазнає радикальних змін. Виконавець інтерпретує створену композитором музику і акт виконання, що фіксується на платівці, забезпечує твору його актуальне буття. Спосіб існування музичного твору в головному, суттєвому, залишається тим же.

Незмінність музичного твору в звукозаписі ілюзорна. Звукозапис не створює оригіналу. Він фіксує одну з можливих інтерпретацій твору виконавцем або автором музики – і не більше того. Якщо ж для запису грає сам автор, то і в цьому випадку авторське виконання, що найбільше, залишається свідченням того, як чув, як розумів свою музику композитор, та й то в певний момент часу. Подібно до будь-якого музиканта-виконавця, композитор – виконавець власних творів – ніколи не грає абсолютно однаково, трактування його може мінятися, і притому найістотнішим чином. Відомо та-

кож, як часто, прослухавши свій твір у виконанні того або іншого музиканта, композитори помічали, що почута інтерпретація не співпадає з їх авторським уявленням, і проте погоджувалися з таким трактуванням і схвалювали його.

Звучання твору в звукозаписі – не копія, не репродукція з “живого” виконання. Це виконання, здійснене в спеціальній студії перед звукозаписною апаратурою, із урахуванням і використанням її специфічних особливостей, за участю цілого колективу фахівців і особливій установці артиста, свідомого, що реалізованому ним трактуванню належить вести тривале й автономне від нього існування.

Характерною особливістю цього виконання є те, що виконавський акт набуває тут до деякої міри колективного характеру: у процес створення звукозапису як неодмінний його учасник виявляється долученим звукорежисер. Польський звукорежисер Я. Урбанський вважає за можливе говорити про інтерпретацію музичного твору мовою звукозапису. Інструменти художньої діяльності звукорежисера – мікшерний пульт, мікрофон, цей “акустичний об’єктив”, і інші акустичні прилади. Серед виразних засобів “фонографічної інтерпретації” – створюваний електроакустичним способом акустичний простір, перетворення тембру, динаміки, зміна атаки звуку, виділення окремих звукових планів тощо.

Із появою звукозапису музичний твір знайшов *нову форму побутування, але не буття*. Його онтологічний статус залишився, як вже мовилося, тим же самим. Нова форма побутування відкрила перед виконавцем важливу спроможність – фіксувати в запису виконавську реалізацію свого трактування, яке повністю його задовольняє. Над музикантом-виконавцем завжди тяжіло прокляття, яке полягало в тому, що вся його робота з інтерпретації твору, на яку йде стільки сил, могла при публічному виступі піти нанівець через будь-яку випадковість, надмірне хвилювання або нездоров’я. Звукозапис дозволив зрівняти в цьому сенсі виконавця в правах з іншими митцями. Подібно до скульптора, що роками відшліфовує найдрібніші деталі статуї, подібно до письменника, що багато разів перепишує свою повість, або кінорежисера, що знімає все нові дублі, виконавець дістав можливість працювати над остаточною звуковою реалізацією свого трактування, повторювати всю п’єсу або її окремі місця й робити вибір між варіантами, поки він не доб’ється результату, який повною мірою його задовольняє і винесе цей результат у формі звукозапису на суд публіки.

Сила творчого акту виконання – не в неповторності, невідтворюваності його самого, а в неповторності того прочитання, яке дає твору майстер-виконавець. Музичний твір як і раніше суспільний, він проявляє себе в множинності виконавських трактувань, окремі ж інтерпретації, з яких складається ця множинність, нині, завдяки звукозапису, і повторювані, і відтворювані.

Онтологія музичного твору і роль виконавця в нових течіях сучасної музики

У серійній музиці, де детермінованість (часом тотальна) лежить в основі самої композиційної техніки, досить жорстко детермінованим виявляється і завдання виконавця. Так, наприклад, щонайточніше дозується динамічна сторона музики. Виконавцю залишається відтворити її. Проте онтологічна характеристика музичної продукції залишається незмінною. Твори, написані в додекафонній, модальній, пуантилістичній і – ширше – серійній манері, є музичними творами, що існують в потенційній, актуальній і віртуальній формах і потребують виконавця. Принципово іншу картину дають інші напрями сучасної музики. У одних (електронна, конкретна музика, *music for tape*) виконавець опиняється абсолютно виключеним із процесу музичної комунікації; у інших (всі різновиди так званої інформаційної музики) він стає законним і бажаним співавтором. Обидві ці полярно протилежні тенденції ведуть – кожна по своєму – до скорочення звичного тричлена комунікативної системи “композитор – виконавець – слухач”. У першому випадку залишається двочлен “автор (він же виконавець) – слухач”, у другому – “виконавець (він же співавтор) – слухач”.

Зупинимось на кожній з цих тенденцій докладніше. Конкретна й електронна музика, продукт досягнень сучасної техніки, споріднені за технологією їх створення і за способом буття. Різного роду немuzичні звуки (у конкретній музиці) і звуки, що породжуються спеціальними електронними пристроями (у музиці електронній), відповідно перетворені, монтуються на магнітофонній стрічці. Так утворюється те, чому понад усе зі всіх проявів музичного мистецтва могло б підійти найменування “оригінал”, якби не те міркування, що поняття “копія” і співвіднесене з ним поняття “оригінал” і в даному випадку є неzaстосовним. Як і в кіномистецтві, всі екземпляри магнітофонної стрічки із записом твору з художньої точки зору абсолютно рівноцінні.

За способом існування твори конкретної або електронної музики

зіставляються з картиною або скульптурою, з тією (істотною!) різницею, що матеріальне буття останніх безперервне, матеріальна ж основа перших, тобто звучання, відрізняється характерною для музики, як тимчасового мистецтва, переривчастістю. (Слід підкреслити, що матеріальною основою тут, як і у всякому музичному творі, є звучання, а зовсім не магнітофонна стрічка, як вважає З.Лісса, вважаючи, очевидно, услід за Інгарденом, матеріальною основою “традиційної” музики нотний текст).

Якщо ми спробуємо тепер застосувати до композицій цього типу виведену онтологічну формулу, то вона прийме такий вигляд: потенційна й віртуальна форми – як і в музичному творі “традиційного” типу; актуальна ж форма утворюється не варіантною множинністю інтерпретацій, а одним-єдиним звучанням, яке тільки умовно можна назвати виконанням. “Поправка” суттєва, бо скасовується саме поняття виконавської інтерпретації (залишається, зрозуміло, та інтерпретація, об’єктом якої є всякий твір мистецтва з боку його споживача), а значить, та постійна зміна й збагачення твору в історичному часі за рахунок дотику до нього іншої артистичної індивідуальності, що складає специфічну красу музичного мистецтва...

На іншому полюсі сучасної музичної дійсності перебувають усі ті різновиди творчих напрямів, які в останній час нерідко позначаються загальним ім’ям інформаційної музики. Головним принципом, гаслом при створенні стає декомпозиція – відмова від визначеної, закінченої форми. Композитор навмисно залишає свій твір неповним, невизначеним. Він дає або найзагальніші його контури, або варіанти, створення ж твору, який завжди буде лише одним із нескінченної безлічі можливих варіантів, перекладається на виконавця. Невизначеність може стосуватися будь-яких параметрів твору – від впорядкування його частин до наймузичнішої тканини. Як наслідок цього, нерідко виявляється невизначеним і сама “кількість” музики: твір може бути реалізований і в дуже малому, і у великому обсязі.

Такого роду твори називаються “відкритими творами”, “відкритою формою”, творами, що “розвиваються”, “в становленні” (англ. *work in progress*). Вони з’являються з середини 50-х років як реакція, з одного боку, на жорстку детермінованість серійної музики, що сковує композитора рядом обов’язкових правил, а з іншого – на однозначність, незмінність музики електронної й конкретної. “Твір проявляє себе не в одній концепції, – пише теоретик сучасної музики Б. Шеффер, – але в цілій бібліотеці творів, що потенційно піддається складанню...

Створений цим новим способом твір веде своє індивідуальне життя, завдяки своїй невичерпності він є сам собі ніби деміургом і значно переростає уявлення про нього його автора”.*

Поняттям “відкритий твір” охоплюється ряд напрямів сучасної музики: “нескінченна музика”, “жива електронна музика”, “музика дії” і, зрозуміло, всі види алеаторики, від часткової до тотальної. По суті, найменування “алеаторика” підійшло б для позначення всіх цих течій, межі між якими досить нечіткі. Твір виступає кожного разу у вигляді непередбачуваних, одноразових, неповторних реалізацій, залежить від чинника вірогідності, від гри випадку.

Який же спосіб існування подібних опусів? Тут навряд чи можна говорити про потенційну форму їх буття. Оскільки твір навмисно залишається відкритим, недоствореним, – потенційної форми (під якою, нагадаємо, розуміємо твір створений, але який ще не увійшов до фонду культури) у зазначеному сенсі не існує. Так само не утворюється віртуальної форми – того уявлення про твір в суспільній свідомості, яка базується на інваріанті твору, що “просвічує” крізь його незліченні виконавські інтерпретації. Віртуальної форми не утворюється тому, що актуально надані поодинокі реалізації твору настільки відрізняються одна від одної, що слухач не пов’язує їх з іншими реалізаціями того ж опусу. Не можна навіть сказати, що твір розсипається, розвалюється, дробиться в цих реалізаціях, що дуже різняться одна від одної. Розсипатися може те, що має певну структуру, форму. Якщо цієї форми спочатку немає (вона, як вже мовилося, свідомо не передбачається), питання про ідентичність навіть не ставиться.

По суті, принцип алеаторизму виявляється таким, що реально діє на ділянці “композитор – виконавець”. По лінії “виконавець – слухач” цей принцип втрачає свій сенс: слухачем, позбавленим можливості співвіднести пропоновану йому реалізацію з початковою моделлю, ця реалізація завжди сприйматиметься як особливий, новий твір.

Безперервне оновлення й невичерпність музичного твору, до чого прагнуть авангардисти, обертається на практиці його ліквідацією як художнього цілого. У свідомості слухача твір сприйнятий в окремому виконавському акті, предстає в одному-єдиному вигляді, подібно до електронної або конкретної музики, раз і назавжди зафіксованої на магнітофонній стрічці.

Так обидва полюси авангардистської музики парадоксальним чи-

ном зникаються у своєму онтологічному результаті. В обох випадках твір не розвивається в історичному часі. Замість одиничного, якісно неповторного твору, що предстає у варіантній множинності виконавських інтерпретацій і фіксується в суспільній свідомості як ідентичне собі, в музиці недетермінованій виступає ряд окремих його актуалізацій, які не завжди пов'язуються у свідомості слухачів одна з одною і з початковою авторською ідеєю.

Виконавця такої музики важко назвати інтерпретатором, настільки невизначений той початковий матеріал, який йому пропонується. Цей матеріал виражається вже не в звичних нотних знаках, а в спеціально вигадуваних композиторами символах. З'являється поняття “надпараметрової композиції”, в якій використувані композитором умовні знаки (параметри) взагалі ним не розшифровуються. Тлумачення їх мимоволі залишає виконавцю максимальну свободу. Мало визначеності і в записі графічного типу або в так званій вербальній партитурі.

У “відкритих” творах композитор виступає вже не як творець, а як ініціатор, постачальник стимулу для виконавця, який стає, по суті справи, творцем, а точніше – імпровізатором музики. Не випадково онтологічний статус вільної імпровізації та відкритих творів, по суті, однаковий. Є одинична актуальна форма, якій не передують потенційний стан і яка не веде до утворення форми віртуальної через одноразовість і неповторність кожної імпровізації.

Отже, в авангардистському перебігу останніх років музична творчість не об'єктивувалася більш у вигляді готового, закінченого твору. Музика твориться, “здійснюється” перед слухачами. Місце повторюваного твору займає, за висловом К Дальхауза, “неповторна подія музикування”. Відмова від “готового” твору веде до його ліквідації як естетичної категорії.

Малишев І.

До визначення поняття “музичний твір”*

Стосовно музики ... загальні для всього мистецтва твердження означають: у свідомості композитора формується у вигляді художнього уявлення якась модель дійсності і одночасно – ідеальний образ певного звукокомплексу. Виконаний звуковий комплекс сприймається слухачами, внаслідок чого вони відтворюють художнє уявлення, близьке композиторському, і пізнають осмислений в ньому життєвий зміст.

... Музичний твір є системою, що виникає в комунікативному процесі й складається не менше ніж з трьох елементів: ідеальних результатів художнього мислення композитора ..., матеріального засобу їх передачі ... і, нарешті, результату інтерпретації художнього семіотичного об’єкта у свідомості слухача...

Після визначення найзагальніших рис структури музичного твору необхідно перейти до докладнішого аналізу виділених нами основних його елементів і їх взаємин.

Як відомо, художнє уявлення – це складна ідеальна модель дійсності, що є особливим сплавом трьох видів уявлень. По-перше, уявлень про деякі конкретні явища дійсності; по-друге – про художні емоції, якими автор твору має намір “заразити” читачів, глядачів або слухачів, і по-третє – про художню ідею твору як кінцевої мети й узагальнюючого підсумку потоку роздумів, спостережень, оцінок, які автор бажає викликати у своїх адресатів.

Відомо, що в змісті музичних уявлень художні емоції грають набагато значнішу роль, ніж образи конкретних явищ дійсності. У зв’язку з цим важливо підкреслити, що емоції – це одна з форм віддзеркалення дійсності, а зовсім не “гола суб’єктивність” (Гегель), що свідчить тільки про внутрішній стан суб’єкта, який переживає. Згідно з даними сучасної психології, “емоції є однією з форм відображення, але відображають вони не предмети і явища реального світу, а відносини, в яких вони перебувають відповідно до потреби, мети й мотивів діяльності людини. Причому ці об’єктивні відносини людина суб’єктивно переживає як своє ставлення до них”.* У брошурі

* И. Малышев. К определению понятия “музыкальное произведение” //Эстетические очерки. Избранное: Сборник статей / Сост.: И.А.Константинов, С.Х.Раппопорт. – М.: Музыка, 1980. – Вып. 3. – С.103–124.

* Платонов К. Психология летного труда. – М., 1960. – С.107.

“Мистецтво і емоції” С. Раппопорт розглядає вищі людські емоції як відображення цінності явищ дійсності в “особистісних сенсах”, опосередковане соціально-історичним і індивідуальним “досвідом відносин”.^{*} Оскільки ж емоції є неодмінним компонентом художнього значення, можна стверджувати, що воно відображає дійсність у зв’язку з відносинами до неї людини, взаємодію людини з навколишнім світом. Але це й складає особливий аспект художнього пізнання і в такому сенсі – предмет мистецтва. Володіючи художнім значенням, семіотичний об’єкт виступає репрезентантом предмета мистецтва в процесах художньої комунікації.

Перейдемо до аналізу музичного семіотичного об’єкта і проведемо його тільки в одному, онтологічному аспекті.

Цей об’єкт визначався нами раніше як акустичний комплекс, що використовується композитором для передачі слухачам ідеальних продуктів художнього мислення.

У теорії музики загальновизнано, що звукова сторона музичного твору має ладотональну й метроритмічну організацію. Очевидно, що ладові характеристики звучань, хоч і засновані на їх об’єктивних акустичних властивостях, містять також і суб’єктивний момент – відоме переживання звукових співвідношень.

Наведемо також принципово важливу для нас думку Б.Асаф’єва про те, що музична форма (тобто фактично музична семіотична конструкція) є “плинний і мінливий процес, що спрямовується ззовні діючими стимулами і силами і разом з тим керований властивими музичному матеріалу властивостями формування. Властивості ж ці, у свою чергу, зовсім не належать музиці як механічні рушії, що лежать поза людською організуючою свідомістю. Вони утворилися в еволюції сприйняття плинного музичного матеріалу й обумовлені сприйняттям. У цьому сенсі є глибока різниця між звуком як явищем фізичним і звуком як явищем музичним”^{*}.

Принципово важливим тут є те, що переживання ладової стійкості й нестійкості, ступеню ладової напруги, – тяжіння в тоніку тих або інших співзвучь – є засіб передачі художньої інформації від композитора до слухача.

На матеріально-ідеальну природу музичної семіотичної конструкції указує й аналіз її метроритмічної організації, що приводить до

^{*} Раппопорт С. Искусство и эмоции. – 2-е изд. – М., 1972. – С. 60.

^{*} Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – 2-е изд. – Л., 1971. – С. 122.

висновку, що основа метра – чергування сильних і слабких долей – не є об’єктивна властивість звучання, притаманна йому як матеріальному акустичному процесу, а є єдність матеріальних передумов і ідеального (у свідомості слухачів або композитора) їх осмислення у світлі певного музичного досвіду. Матеріально-ідеальна структура метроритмічної організації музичної семіотичної конструкції наочно виявляється на прикладі синкопи. “В основі характерного враження синкопи лежить інтерференція, зіткнення двох акцентів: одного, що падає на сильну долю такту, й іншого, що падає на слабку долю. Перший є “внутрішнім поштовхом”, якому не відповідає жоден об’єктивний акцент: при синкопі на сильну долю такту припадає або слабе, неакцентоване звучання, або відсутність звучання. Другий є “об’єктивним акцентом”^{*}.

Завершуючи аналіз, ми можемо констатувати, що музична семіотична конструкція – це єдність матеріального акустичного комплексу й переживання його ладотональної і метроритмічної організації, яка передає художню інформацію (музичне художнє уявлення від композитора до слухача).

Продовжуючи онтологічний аналіз музичного твору, розглянемо тепер взаємини художнього уявлення й музичної семіотичної конструкції.

Існування будь-якого з елементів музичного твору передбачає існування інших, і поза їх системою – неможливе. Приміром, у свідомості композитора одночасно і в тісній єдності формуються уявлення про дійсність і про семіотичну конструкцію.

...У зв’язку з цим слід підкреслити, що співвідношення між музичним семіотичним об’єктом і його художнім значенням істотно відрізняється від співвідношення між формою і змістом. Семіотичний об’єкт, будучи матеріальним утворенням, не містить і не може містити в собі ідеального значення, а виражає його в результаті інтерпретації. Музичне уявлення не міститься у звуках, а формується під впливом їх у свідомості інтерпретатора. Та й сама музична семіотична конструкція, як було показано вище, не може увійти до системи музичного твору окрім як через психічну діяльність слухачів.

Розглянемо тепер процес передачі художнього уявлення від композитора до слухачів. Оскільки він дуже складний, ми висвітлимо його закономірності лише настільки, наскільки це необхідно для аналізу

^{*} Теплов Б. Проблемы индивидуальных различий. – М., 1961. – С. 209–210.

способу існування музичного твору.

Різні сторони змісту художнього уявлення передаються за допомогою різних семіотичних утворень в структурі музичної конструкції.

Для передачі образів тих або інших життєвих явищ, що входять в художнє представлення музичного твору, композитор використовує семіотичні утворення інформуючої дії. Йдеться в даному випадку про звучання, здатні викликати у слухачів конкретно-наочні асоціації. У ролі інформуючих семіотичних утворень використовуються музичні теми-знаки (наприклад, лейттеми програмних музичних творів), а також звукозображення, що виконують функцію іконічних знаків. Наявність цих утворень в музичній семіотичній конструкції дозволяє їй ніби заміщати конкретні життєві явища в процесі художньої комунікації і інформувати про них слухачів.

Для передачі емоційної сторони змісту художнього уявлення призначаються семіотичні утворення емоційно-асоціативного характеру*. У ряді музикознавчих робіт стверджується, що емоційно-асоціативні можливості виразних засобів музики формуються на основі сталих в суспільній практиці асоціативних ореолів різних звукових життєвих явищ і, перш за все, інтонацій людської мови.

Використовувані в музиці життєві звукові явища і їх асоціативні зв'язки зазнають значних змін відповідно до вимог тієї музичної системи, в яку вони включаються. Музичні інтонації відрізняються строгою фіксованістю звуку, комплексністю виразних засобів і зв'язком із загальною цілісною системою музичного мислення, що значно збагачує й підсилює можливості їх впливу на слухачів. Б. Ярустовський показує характер використання в музиці життєвих інтонацій на такому переконливому прикладі: "...інтервал низхідної секунди виділився, мабуть, на ранній стадії життя людини як типова інтонація стогону, скарги, вираження стану страждання, болю, самотності. По-

Детально про це див.: Назайкинський Е. О психологии музыкального восприятия. — М., 1972; Сохор А. Музыка как вид искусства. — М., 1970.

* Див.: Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства /В кн.: Музыкальное исполнительство. — Вып. 7. — М., 1972.

Див.: Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс; Назайкинський Е. Речевой опыт и музыкальное восприятие /В кн.: Эстетические очерки — Вып. 2. — М., 1967; Сохор А. Музыка как вид искусства. — М., 1970/

Див.: Ярустовский Б. Как жизнь... /В кн.: Интонация и музыкальный образ. — М., 1965. — С. 107.

тім, у міру все більшого відособлення й перетворення інтонації (у практиці вже творчої діяльності людини) в елемент художньої виразності і в міру загального прогресу людського мислення, виразні можливості її все більш розширювалися й збагачувалися. Цьому сприяв факт входження її в загальну систему ладового мислення, якісне забарвлення звуків як зв'язаної пари – нестійкості, що розв'язується в стійкість. Пізніше це забарвлення загострилося введенням ефекту “затримання”, прийому свідомої несинхронності, неспівпадіння двох елементів інтонаційного комплексу – мелодичної лінії й гармонічного супроводу. Використання як “носій” цієї стогнучої інтонації, окрім голосу, відповідних “пронизливо-трепетних” інструментальних тембрів також немало збагатило її виразні можливості в умовах оркестрового звучання. Тому найхарактерніша інтонація низхідної малої секунди, що часто набуває характеру затримання, стала одним з постійних елементів “щемливого” тематизму, пов'язаного з емоціями страждання, пригнобленості, пригніченості, плачу”^{*}.

Завдяки наявності “емоційно-асоціативних” утворень музична семіотична конструкція здатна “заражати” слухачів певними емоційними переживаннями. У результаті осмислений композитором досвід людських відносин привласнюється слухачами, стає їх власним світовідношенням.

Нарешті, останній із розглянутих тут основних способів передачі художнього уявлення дозволяє передавати синтетичну – наочно-емоційну інформацію. Але головне, з його допомогою композитор здатний підвести слухачів до підсумкових ідейних висновків і оцінок, до узагальнюючої зміст художньої ідеї твору. Суть цього способу полягає в тому, що завдяки особливій організації художньої семіотичної конструкції у слухачів викликається певний потік зіставлень і оцінок, спостережень і роздумів, узагальнень і висновків. Результати художнього мислення композитора передаються в цьому випадку не прямо, не в готовому вигляді, а шляхом збудження й організації власного співтворчого мислення слухачів. Показово, що процес цей, який розпочинається в ході збагнення музичного твору при безпосередньому “слуханні музики”, може продовжуватися після його закінчення, в так званій посткомунікативній фазі. У ході співтворчості відбувається ак-

^{*} . Ярустовский Б. Как жизнь... /В кн...: Интонация и музыкальный образ. – М., 1965. – С. 107.

тивне збагачення передаваної інформації за рахунок власного досвіду слухачів, а в результаті – вони осягають ідейно-художню концепцію твору як підсумок самостійних розумових зусиль, як щось сокровенне, особисте.

До стимулюючих і організуючих цей процес прийомів побудови музичної семіотичної конструкції можна віднести всілякі види зіставлень музичного матеріалу. Художня інформація, що передається за допомогою зіставлення двох різних за значенням (у семіотичному сенсі слова) частин музичної конструкції, не дорівнює механічно їх сумі, оскільки розумовий процес, викликаний “зіткненням” цих значень, їх відмінністю й ототожненням у свідомості слухачів, породжує нову інформацію. Типовим прикладом може стати трьохчастинна форма із серединою контрастуючого типу, в якій написані багато музичних творів.

Суттєвою особливістю процесу художньої комунікації є те, що в результаті його слухачі осягають індивідуально відмінні варіанти художнього уявлення. Однієї семіотичної конструкції, внаслідок цього, в системі музичного твору відповідає безліч варіантів художнього значення. Кожний з вищезазначених способів передачі художньої інформації робить в це свій внесок.

При інтерпретації музичної семіотичної конструкції слухачі опираються на освоєні ними в життєвому й художньому досвіді ореоли предметних і емоційних асоціацій різних виразних засобів музики. Але оскільки і той і інший досвід кожної людини індивідуально-неповторний, такого ж характеру набуває і потік цих асоціацій у свідомості слухачів при осягненні музичного твору. Особливо важливим в цьому сенсі є чинник співтворчого мислення слухачів.

Варіантність значення музичної конструкції не знімає питання про критерій її інтерпретації. На підставі чого можна судити, яка інтерпретація вірна, а яка ні?

Відповідь на це питання полягає в тому, що семіотична конструкція, що інтерпретується, функціонує в рамках певної художньої мови – музичної семіотичної системи. Формування цієї системи відбувається в суспільній художній практиці. Закріплення за певними звукосполученнями певного кола виразних можливостей відбувається не в результаті якого-небудь договору між композитором і слухачами або довільного бажання композитора, а внаслідок тривалого історичного процесу.

Тому справжнім творцем музичної мови є суспільство. Суспіль-

на ж інтерпретація, зрештою і є критерієм для індивідуальних інтерпретацій семіотичної конструкції музичного твору. “Коли йдеться про мовні й інші знаки, вживані людьми як засіб комунікації, в ролі інтерпретатора виступає не окремий суб’єкт, а члени певного суспільного колективу”*. У цьому полягає незалежність музичного твору від акту його окремого осягнення, від тієї або іншої інтерпретації його семіотичної конструкції окремим слухачем.

Завдяки стійким асоціативним ореолам виразних засобів в системі музичної мови композитор має можливість передати слухачам змістовне ядро художнього уявлення як відбиту суть осмисленого ним життєвого змісту. Тільки освоївши ці суспільні асоціативні фонди, той або інший слухач може усвідомити художній задум музичного твору. Тому не будь-які результати художньої інтерпретації є вірними, а тільки ті, які разом із індивідуально-неповторними містять комплекси асоціацій, закріплених в системі музичної мови за застосованими музично-виразними засобами. Враховуючи зазначені закономірності, ми можемо дати таке, більш повне визначення музичного твору: це єдність музичної семіотичної конструкції із безліччю варіантів її значення, що виникають у результаті інтерпретацій цієї конструкції слухачами й виступають як відображення єдиного за своєю суттю й багатоманітністю у своїх проявах специфічного життєвого змісту.

На даному етапі аналізу музичного твору необхідно розглянути роль музикантів-виконавців в художньому комунікативному процесі.

... Композиторське уявлення про звучання твору потребує жорсткої фіксації і отримує її в нотному тексті. Його функція – відобразити найбільш істотні риси авторського уявлення про звучання твору, оскільки відомо, що нотний текст в чомусь неминуче його схематизував.

Очевидно, що для існування та суспільного функціонування музичного твору необхідна творчість музикантів-виконавців. Вони не просто “озвучують” нотний запис. По ньому вони спочатку відновлюють у своїй свідомості семіотичну конструкцію, а потім – передаване нею художнє уявлення. Осягнуте за допомогою інтерпретації художнє уявлення піддається активному переосмисленню виконавцем

Тюлин Ю. Учение о гармонии. – М. – Л., 1966. – С.78. Див. також: Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971; Мазель Л. О путях развития языка современной музыки // Советская музыка. – 1965. – № 6.

* Резников Л. Гносеологические вопросы семиотики. – Л., 1964. – С.24.

згідно з освоєним ним соціальним досвідом відносин. У результаті особистісної оцінки різних сторін змісту художнього уявлення виконавець в значній мірі його переробляє, підкреслюючи цінніші і, навпаки, відсторонюючи на другий план менш цінні в цьому сенсі моменти.

У зв'язку з виконавською множинністю музичних семіотичних конструкцій у структурі одного музичного твору виникає досить складна проблема ідентичності музичного твору.

У критерій ідентичності неодмінно входить авторське уявлення про звучання музичного твору, неповно закріплене в авторському нотному записі, але при визначенні ідентичності необхідно порівнювати не саме по собі виконавське звучання з передбачуваним авторським (і тим більше не з нотним записом його), а художню інформацію, яку слухачі дістають із виконання конкретного музиканта, з тією художньою інформацією, яку слухачі могли б отримати зі звучання, передбачуваного автором. І в тому випадку, якщо між ними є спільні риси, констатується факт ідентичності. Таким чином, справжня єдність музичного твору полягає у відображенні художніми значеннями його виконань єдиного у своїй суті життєвого змісту.

Для професійної ж музики визначення музичного твору може бути таким: це єдність створюваних виконавцями семіотичних конструкцій із варіантною безліччю їх значень, що виникають у результаті інтерпретацій цих конструкцій слухачами й відображають єдиний у своїй суті й багатоманітності в своїх проявах специфічний життєвий зміст, осмислений композитором.

Музичний твір у його історико-еволюційному аспекті *

Проблеми, пов'язані з буттям музичного твору, йдуть з глибин в історію музики. Початковий етап виникнення такого роду проблем слід віднести до часу становлення музики як самостійного виду мистецтва. Цей період пов'язаний перш за все з руйнуванням синкретизму, який, як відомо, розташовувався як би по двох “осях”, а саме: синкретизм музики – слова – жесту і неподільність тріади “композитор – виконавець – слухач”. Процес виділення музики в самостійне мистецтво, що в цілому завершився з настанням Нового часу, був підготовлений усім попереднім її розвитком і, звичайно ж, не був “прямою лінією”. Тому різні проблеми, пов'язані з поняттям музичного твору, виникали й отримували своє вирішення несинхронно, охоплюючи при цьому досить просторі історичні проміжки.

Найбільш ранньою можна вважати проблему нотного запису – прагнення до максимально можливої точності графічної фіксації музики. Її вирішення прийшло вже з виникненням системи Гвідо Аретинського, і відтоді все подальше удосконалення й уточнення відбувалося в рамках даної системи. Про важливість цієї, здавалося б, зовнішньої сторони музичного мистецтва свідчить той факт, що саме властивість музики “вмирати безпосередньо після свого народження” дозволила Леонардо да Вінчі говорити про перевагу над нею живопису як мистецтва, довговічного у своєму матеріальному втіленні*.

Проблема авторства, навпаки, виникла значно пізніше й продовжувала зберігатися аж до другої половини XVIII століття. Приміром, Глареану в середині XVI століття доводилося доводити рівне по важливості значення фонасків – “творців мелодії” – і симфоністів – “обробників” Проте оригінальний твір ще довгий час існував рівноправно поруч із запозиченням і обробкою “чужого” музичного матеріалу. Відомо, що Й. С. Бах охоче користувався творами своїх сучасників і попередників, надаючи їм інше “матеріальне” трактування,

* Терентьєв Д. Музыкальное произведение в его историко-эволюционном аспекте // Музыкальное произведение: суть, аспекты анализа: Сб. ст. / Сост. И.А.Котляревский. – К., 1988. – 128 с.

* Леонардо да Винчи. Книга о живописи // Эстетика Возрождения. – Т. 2. – М., 1981.

інше смислове наповнення; при цьому нікому не прийде в голову до-
рікнути композитору в плагіаті. Те ж можна сказати й про інших
композиторів, аж до Моцарта (характерно, що закони, що охороняють
авторське право, з'явилися лише наприкінці XVIII століття).

Таким чином, весь процес становлення поняття “музичний твір”
спрямований на його усвідомлення як самоцінного естетичного
об’єкта, що є унікальним втіленням художньої концепції і існує як в
акустичних процесах реального звучання, так і незалежно від цих
процесів, тобто такого, що знаходить віртуальну форму свого існу-
вання.

Завдяки цьому музика посіла рівноправне місце серед інших ми-
стецтв. Проте тут ще інтуїтивно окреслювалась специфіка музики, що
відрізняє її від інших способів художнього відображення дійсності. І
подальший історичний етап (нижня межа якого губиться в епосі ба-
роко, а верхній, мабуть, не настав і донині) присвячений осмисленню
цієї специфіки, розумінню особливостей такого способу художнього
осягнення світу, як музичний твір.

Процес цей породив низку нових проблем, і передусім – про-
блему адекватності втілення життєвого змісту в музичному творі. Ро-
зуміючи зростаючі можливості музики самотійно передавати позамузи-
чний зміст і, відчуваючи необхідність його обґрунтування, музиканти
створюють цілий ряд теорій – теорію афектів, теорію мімезису тощо.
Музично-естетична думка всього цього періоду представляється у ви-
гляді маятника, на вершині однієї фази коливання якої перебувають
наївні теорії наслідування звукам об’єктивного світу, на протилеж-
ному кінці – цілковите заперечення можливості передавати які-
небудь явища цього світу засобами, які надає музика...

Із появою виконавця як самотійної творчої одиниці ніби “мате-
ріалізувалося” відоме положення про те, що художній твір є як відно-
сно замкнуте ціле, так і відкрита система, розімкнена щодо соціоку-
льтурного середовища*.

У рамках ставлення до музичного твору, що склалося наприкін-
ці XVIII і XIX століть проблема інтерпретації зводилася до з’ясування
міри виконавської свободи. Це природно, оскільки “заданість” концепції
музичного твору передбачала достатньо повну фіксацію використаних
композитором засобів виразності в нотному тексті й вимагала гранично

* Волкова Е.В. Философско-эстетический анализ произведения искусства. – М.,
1976.

уважного ставлення до них виконавців. Така вимога в цілому лежала в руслі романтичної естетики. Водночас існувала також значна кількість транскрипцій, парафраз тощо. Отже, як тільки виникла грань між композитором і виконавцем, як тут же музична практика стала прагнути до її нівелювання...

Етапом нового ставлення до поняття “музичний твір” стало нинішнє століття (при багатьох рисах попереднього періоду, що збереглися). Про одну із сторін такого нового ставлення ми вже сказали – це поява мобільних, нерегламентованих форм музичної композиції, що максимально виявилися в алеаторичній техніці. Слова П. Булеза: “Ми з повагою ставилися до “закінченості” твору західної музики, до замкнутості його циклу, але ми надали “шанс” східній музиці, її відкритому розгортанню”^{*}, – свідчать про надання музиці нових естетичних якостей, що не вміщаються в рамки музичного твору в його традиційному розумінні. Відзначимо, що використовувані нами поняття замкнутості, завершеності (і навпаки – незамкнутості, незавершеності) містять подвійний сенс: це і завершеність художньої концепції, і структурна замкнутість твору. Відзначимо також існуючий тісний взаємозв’язок цих двох параметрів, висхідний до взаємозалежності змістовного і формального рівнів. Тим самим було поставлене питання про правомірність ставлення до музичного твору як до “вічного”, позачасового представника музичної культури. Так, Е. А. Ручьєвська відзначає: “Тенденції зникнення тематизму й нівелювання... подією з боку, які намітилися у деяких напрямках музики ХХ століття, ставлять свідомість слухача в становище незацікавленості, роблять неможливим втілення концепції в самій музиці. У цьому випадку побудова тексту, незалежно від умов слухання, зводить музику за межі поняття художній твір – в область поняття звучання”.^{*}

Музична практика ХХ століття знайома зі ще одним способом фіксації музики – звукозаписом. Феномен звукозапису часто розглядався з культурологічних, соціологічних позицій – пригадаємо роботи А. Моля, в радянському музикознавстві – О. М. Сохора та ін. Разом з тим звукозапис вносить свої корективи і в зміст поняття “музичний твір”.

^{*} Денисов Э.В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М., 1971. – С. 131.

^{*} Ручьевская Е.А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки ХХ века //Современные вопросы языкознания. – М., 1976. – С. 94–95.

Саме дякуючи йому поодинокі акти музикування набувають віртуальної форми там, де без звукозапису вони існувати не могли б. Оскільки критерієм існування віртуальної форми можна вважати можливість зворотного переходу у форму актуальну, відзначимо, що таким чином актуалізується значне число музичних явищ, що раніше мали виключно поодинокий характер. Приведемо приклад: не так давно по радіо і телебаченню неодноразово звучав виступ естрадної співачки, в репертуарі якої був твір, оголошений як імпровізація на тему народної пісні. Насправді ж це була повторена “нота в ноту” одна з імпровізацій знаменитої джазової співачки Елли Фітцджеральд. Залишаючи осторонь питання професійної етики і авторського права, відзначимо, що у наведеному нами випадку як раз і відбувся перехід музичного твору із віртуальної форми в актуальну, причому цей перехід став можливим виключно завдяки звукозапису: поодинокий виконавський акт знайшов статус твору й навіть піддався деякій “інтерпретації”.

Звукозапис видозмінює традиційний процес існування музичного твору як чергування матеріальних і ідеальних станів. Якщо у вигляді, що раніше склався, він містив етапи “композитор – нотний запис – виконавець – звучання – слухач”, то із застосуванням звукозапису в теперішній час він може мати такий вигляд: “композитор – звучання – звукозапис – слухач – нотний запис”. В умовах електронної музики цей процес коротшає до чотирьох ланок: “композитор – звукозапис – звучання – слухач”.

Кочнев Ю. Музичний твір і інтерпретація*

Питання інтерпретації набувають особливого значення в музиці, оскільки виконання як відтворюючий, творчий акт грає в ній особливо важливу роль. Пригадаємо асаф'євську тезу: “Життя музичного твору – в його виконанні”.

Ми розглядатимемо інтерпретацію музичного твору як певну єдність суб'єктивного й об'єктивного, де у кожному окремому випадку об'єктом виступає текст цього твору (це поняття буде уточнено далі), а суб'єктом – конкретна особистість (музикант-виконавець).

Виконавство має дві нерозривно зв'язані сторони: форму (процес реального фізичного звучання музики) і зміст (певна інформація, яку передає це звучання). У першому випадку перед нами “конкретизація” артистом п'єси (лат. *concretus* – предметний, речовинний, реально існуючий), в другому – її “інтерпретація” (лат. *interpretatio* – тлумачення, розкриття сенсу, змісту чого-небудь).

Музикант-виконавець може володіти блискучими можливостями конкретизувати твір (відмінна техніка, якість звуку тощо) і досить обмеженими можливостями інтерпретувати його, або навпаки. У обох випадках ми говоримо про неповноцінне (“погане”) виконання, тому що при цьому порушується рівновага форми й змісту в ньому. Художнє виконання як самостійний вид художньої творчості, будучи єдністю форми й змісту, не може, отже, бути зведено тільки до однієї з цих категорій.

Музика володіє рядом властивостей знакової системи. Тому сприйняття та інтерпретація твору (точніше кажучи, його авторського тексту) багато в чому схожі зі сприйняттям і інтерпретацією знакових систем, тобто відбуваються в знаковій ситуації.

“Бути знаком”, “позначати що-небудь” – ця специфічна властивість предмета або явища не існує сама по собі, але реалізується у взаємодії із суб'єктом, що сприймає. Так і музичний твір, узятий “в чистому вигляді”, безвідносно до слухача або інтерпретатора, є певним фізичним явищем, яке лише потенційно володіє смисловим значенням, що розкривається тільки в контакті з людиною, що його сприймає.

* Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация // Советская музыка. – 1969. – № 12.

Знакова ситуація тут складається з таких компонентів:

1. Музичний твір, що частково виконує функцію знаку.

2. Предмети або явища дійсності (денотат), до яких твір відсилає інтерпретатора (а потім і слухача); інакше кажучи, відображення (включаючи переживання й оцінку) зовнішнього світу у свідомості композитора як соціально обумовленої особистості.

3. Людина, що інтерпретує та сприймає твір.

Лише при врахуванні всіх цих трьох компонентів у їх зв'язку і взаємозалежності ми зможемо розглядати виконання не тільки як конкретизацію якоїсь звукової форми, закодованої автором за допомогою нотного тексту, але й як інтерпретацію певного смислового змісту, який передається від системи, що утворює музичні “знаки” (композитор), до системи, що сприймає їх (слухач).

Слід вказати на суттєву особливість виконавської інтерпретації, що відрізняє її від інтерпретації формальних знакових систем в математичній логіці або математичному природознавстві. Логічна операція, що здійснює переклад абстрактних термінів і символів на мову змістовного знання в науці, може бути охарактеризована як *пасивна* інтерпретація. У процесі цієї операції тлумачиться значення знаку, але матеріальна форма його залишається незмінною. Така пасивна інтерпретація має місце і в практиці сприйняття музики слухачем і взагалі в будь-якій практиці сприйняття, пов'язаній лише з тлумаченням значення.

При виконанні ж музичного твору форма його (сам процес фізичних звучань), як правило, не залишається незмінною, оскільки виконання пов'язане з конкретизацією, відтворенням цієї форми. А смислові нюанси тлумачення тексту завжди обумовлюють відповідні зміни у фізичному звучанні. Тому ми можемо говорити тут про *активний* вид інтерпретації, який властивий не тільки музиці, але й іншим “виконавським мистецтвам”.

Для подальшого аналізу даної проблеми важливо уточнити саме поняття “музичний твір”. Складність завдання стає очевидною при порівнянні музики із живописом або скульптурою. У просторових видах художньої творчості ми можемо виділити три основні стадії існування творів.

1. Ідеальна стадія – у свідомості автора. Під нею мається на увазі процес виношування творчого задуму у всій сукупності уявлень про зміст і форму твору аж до завершення його матеріалізації – уречевлення на полотні або в камені.

2. Матеріальна стадія існування – власне твір, унікальний фізичний предмет, який володіє художньою цінністю й реально посідає певне місце в просторі.

3. Ідеальна стадія існування у свідомості публіки. Мається на увазі сприйняття явища мистецтва й супутні йому осмислення та розуміння його як якоїсь змістовної цілісності.

Стосовно музики ця схема має інший вигляд.:

1. Ідеальна стадія – у свідомості автора (співпадає з аналогічною формою в просторових і будь-яких інших мистецтвах).

2. Матеріальна стадія існування твору вже підрозділяється на два види:

а) у вигляді графічного (умовного) нотного запису або авторського озвучування;

б) у вигляді інших інтерпретацій.

3. Ідеальна стадія – у свідомості публіки (також співпадає з аналогічною стадією в інших мистецтвах).

У просторових мистецтвах, як видно, поняття “твір” відноситься до самого продукту матеріалізації (картині, статуї). Але чи можемо ми ототожнити поняття “музичний твір” (наприклад, Дев’ята симфонія Бетховена) із якою-небудь однією з можливих матеріальних або ідеальних стадій його існування? Виявляється, ні.

Музичний твір не зводиться до нотного запису, оскільки музика звучить і володіє формою, що розгортається в часі, а сам запис “мовчазний” і статичний. Тому Дев’ята симфонія не є тільки партитура цієї симфонії, і в той же час вона не може ототожнюватися з яким-небудь поодиноким виконанням її (скажімо, під управлінням Фуртвенглера). Таке ототожнення означало б, що існує стільки “Дев’ятих симфоній”, скільки було її виконавців, більше того – виконань (адже відомо, що навіть один і той же артист жоден твір не інтерпретує двічі однаково).

Музичний твір не слід також ототожнювати тільки з його авторським виконанням, оскільки автор може й не виявити всіх його художніх можливостей.

Таким чином, музичний твір, охоплюючи чотири різні форми існування, не може бути зведений ні до однієї з них. Що ж є музичний твір?

Для з’ясування питання доцільно звернутися до поняття “тексту”, яке енергійно обговорюється і знаходить застосування в структуральному методі лінгвістики й літературознавства. Текстом худож-

нього твору слід вважати ту матеріальну (у музиці – звукову) структуру, яку створює автор для вираження певного змісту. Ми звикли називати таку структуру художнім твором, але зараз деякі дослідники вважають за необхідне розмежувати поняття твору й тексту. Приміром, Ю. Лотман пише: “Та історико-культурна реальність, яку ми називаємо “художній твір”, не вичерпується текстом. Текст – лише один з елементів співвідношень. Реальна плоть художнього твору складається з тексту (системи внутрішньотекстових відносин) в його співвідношенні з позатекстовою реальністю – дійсністю...”

Вивчати текст, прирівнюючи його до твору і не враховуючи складнощі позатекстових відносин, – те ж саме, що, розглядаючи акт комунікації, ігнорувати проблеми сприйняття, коду, інтерпретації і т. ін., зводячи його до одностороннього акту говоріння”^{*}.

У той же час не слід плутати авторський текст музичного твору з нотним текстом, який є тільки засобом графічного закріплення звукового процесу.

Авторський текст – це не нотний запис, а сама музика. Введення поняття – “текст музичного твору” дозволяє розмежувати те, що створене самим автором, і те, що відтворене й сприйняте виконавцями та публікою.

Все це наводить нас на думку, що *музичний твір* (те, що ми називаємо, наприклад, Дев’ятою симфонією Бетховена) є *певна єдність авторського тексту і суми виконавських інтерпретацій і слухацьких сприйнять його, які спрямовані до безкінечності.*

Тепер, коли ми уточнили поняття “музичний твір”, стало очевидним, що справжнім об’єктом інтерпретації є *авторський текст*, який є максимально адекватним втіленням композитором свого задуму. Формуючись спочатку подумки, у свідомості композитора, він, як правило, переводиться потім в реальний вигляд.

Як це відбувається? Якщо твір призначений для якого-небудь інструмента, яким володіє автор, реальним видом тексту твору може стати його авторське озвучування. Саме воно стане об’єктом всіх подальших інтерпретацій, якщо твір взагалі не записувався нотами.

Відомо, однак, що композитор не завжди може сам відтворити текст і не завжди його виконання відповідає власному творчому задуму. Пригадаємо, наприклад, цікавий відгук В.Стасова про гру П.Чайковського: “Ви, здається, вже знаєте, яка краса його увертюра

^{*} Ю.Лотман. Лекции по структуральной поэтике. – Тарту, 1964. – С.165.

до “Ромео і Джульєтти”... уявіть собі, що цю пристрасну, нескінченно тонку й елегантну річ сам автор грає якимись жорсткими дерев’яними пальцями так, що впізнати не можна. <...> Він грає цю дивну річ майже так само карикатурно, як Бородин своє “Море”.

Традиційний шлях закріплення тексту музичного твору – кодування його графічними (умовними) символами – цифровими, буквеними або нотними. Найбільш поширена система нотного запису. Будучи лише одним із засобів фіксації та популяризації авторського тексту, вона є *вторинною знаковою системою* і, дозволяючи встановити його основні риси, в той же час володіє відомою неповнотою. Вже головні властивості звуку (висота, тривалість, тембр, динаміка) кодуються не завжди адекватно. Ще більш невизначені темпові, артикуляційні й загальні виконавські вказівки. Наприклад, майже ніколи не обумовлюються спосіб удару по клавішах або сила натиску смичка на струну. Тому право виконавця привносити в процес конкретизації щось своє, не визначене нотним записом, неминуче стає “правом за необхідності”.

Буває, однак, що разом з нотним записом ми маємо “живий” озвучений твір, записаний на платівку самим композитором, яке максимально відповідає його творчому задуму. У цих випадках ми отримуємо два джерела думок про авторський текст. При цьому між тим і іншим можуть бути значні розбіжності в темпі, динаміці, агогіці. Приміром, за свідченням Е. Назайкинського, в авторському виконанні Другого фортепіанного концерту С.Рахманінова темп у вступі дорівнює 46 М.М., а за два такти до теми головної партії навіть 36 М.М., тоді як в нотному записі вказаний темп Moderato: половинна нота 66 М.М.

Чому ж повинен віддавати перевагу виконавець? На це питання не можна відповісти однозначно. У більшості випадків, мабуть, перевага повинна віддаватися тому, що, на думку певного артиста, на підставі його відомостей про композитора, більше відповідає *уявному авторському тексту*.

Можливі, далі, розбіжності в характері трактування між різними за часом авторськими озвучуваннями одного й того ж твору. Це наводить на думку про те, що зміст даної п’єси не є навіть для самого композитора чимось незмінним, статичним. І це природно: адже будь-який виразний засіб у музиці (як і взагалі в мистецтві) не існує сам по собі. Він має не одне значення, а ніби “поле” значень (хоча це “поле” й не безмежне). Так, загальновідома здатність пунктирного ритму передавати характер збудженої активності. Однак той же ритм у

певному контексті може стати й згладжуючим, пом'якшувальним чинником, наприклад в мелодії “Солодкого марення” П.Чайковського.

Композитор не може не усвідомлювати багатозначності використаних їм виразних засобів. Окрім того, зміст твору містить у собі й суб'єктивні елементи, трактування яких змінюється з розвитком особистості автора...

Простежимо тепер, як розвивається сам процес інтерпретації.

Передусім виконавець реконструює форму уявного авторського тексту, тобто намагається уявити собі, як могла звучати ця музика у свідомості композитора. Така конкретизація – переклад графічних символів нотного запису у звучання – може бути і реальною, і уявною (останнє – за допомогою внутрішнього слуху). Поряд і одночасно з конкретизацією авторського тексту відбувається інтерпретація його, в якій можна виділити два злитих, нероздільних моменти: *розуміння й тлумачення*

Розуміння, з погляду семіотики, є з'ясуванням значення, вкладеного в певний знак автором.

Тлумачення ж авторського тексту полягає в тому, що інтерпретатор по-своєму трактує відновлений ним зміст, вносячи в нього індивідуальний сенс, який визначається як психологічним, так і соціальним аспектами його особистості. Тоді на основі авторського значення виникає якісно нове утворення – *виконавське значення*, яке спричиняє відповідну зміну форми і дає, нарешті, якісно новий (хоч і подібний реконструйованому) вигляд тексту – *текст виконавський*.

Цей “новий” текст і є *виконавською інтерпретацією музичного твору*.

Зрозуміло, в реальному акті виконання всі розмежовані нами моменти, як правило, виступають злито, нероздільно й не усвідомлюються як окремі етапи роботи. Співвідношення об'єктивного та суб'єктивного в процесах інтерпретації може бути самим різним: від більшої або меншої близькості авторського й виконавського текстів до значної їх розбіжності. Залежить воно від безлічі соціальних і індивідуальних чинників, серед яких важливу роль грають належність автора й виконавця до однакових або різних епох, суспільств, класів, національних культур; спільність або відмінність їхніх світоглядів, естетичних позицій, стильових установок.

Поодинокі виконавські акти повинні кожного разу розглядатися і оцінюватися конкретно-історично, з урахуванням цілого ряду змістовних моментів, які не піддаються формалізації. Тут можливості семіо-

тичного методу явно недостатні. Проте він може виявитися корисним як один із способів вивчення структури музичної інтерпретації. Нашою метою було виявити найбільш спільні закономірності, властиві поодиноким виконавським актам, а також побачити в новому світлі самі причини неідентичності музичного твору в різних інтерпретаціях.

Денисов Е. Про композиційний процес*

Аналізуючи музичний твір, ми відновлюємо певні моменти композиційного процесу. При цьому для нас не має принципового значення, яким чином виявляється та або інша закономірність: свідомим або інтуїтивним. Якщо певна закономірність існує, то існує вона об'єктивно, і ми маємо право її досліджувати. Чим глибше ми проникаємо в тканину твору, тим більш тонкі й глибокі закономірності виявляємо. Теперішній аналіз по суті – це спроба часткової реконструкції композиційного процесу.

Первинна стадія його найбільш туманна й невизначена. Майже неможливо точно визначити початковий момент у процесі створення твору. Самими різними можуть бути причини виникнення цього процесу. Звичайно композитором оволодіває невизначена ідея, не завжди навіть ним усвідомлювана, і лише через якийсь час – іноді це розтягується на роки – вона знаходить контури й внутрішньо визначається.

Поштовхом до створення вокального твору може послужити випадково прочитаний поетичний текст. Кожен композитор знає, як випадок наштовхує нас на тексти, що раптом виявляються напрочуд близькими тому, що зріло всередині і лише чекало зручного моменту для виходу на поверхню. Текст може послужити безпосереднім стимулом для реалізації ще не усвідомленого, але десь усередині вже доспілого композиторського бажання.

Наступний етап – обдумування твору. Первинна концепція форми звичайно буває надто розпливчатою, і рідко композитор може а ргіогі сказати, в якій формі його задум буде реалізований (звичайно, за винятком тих випадків, коли він користується готовими шаблонами). “Не слід вважати, що раз музична ідея виникла у вашій свідомості, ви вже можете більш-менш виразно уявити собі форму майбутнього твору. Не завжди ясно представляється і звучання (тембр)”, – говорить І. Стравинський*.

Форма в процесі роботи зазнає несподіваних змін і з якогось моменту починає диктувати свої власні умови. У процесі роботи ми не

* Денисов Э. О композиционном процессе // Эстетические очерки. Избранное: сборник статей / Сост.: И.А.Константинов, С.Х.Раппопорт. – М.: Музыка, 1980. – Вып.3. – С.242–253.

* Стравинский И. Диалоги. – Л., 1971. – С. 224.

можемо точно відокремити ті моменти, коли ми управляємо матеріалом, від моментів, коли матеріал управляє нами. Авторська воля не може не бути присутньою і присутньою завжди, навіть коли здається, що ми цілком перебуваємо під владою матеріалу, але специфіка творчого процесу така, що ми ніколи не можемо передбачати кінцевий результат із абсолютною точністю.

Можливі випадки, коли композитор розпочинає працювати над одним твором, але матеріал раптом проявляє такі несподівані якості, що твір трансформується в абсолютно інше і таке, що навіть має мало спільного з тим, що було спочатку задумане. Таким чином, первинний етап композиційного процесу припускає:

- 1) виникнення загальної ідеї твору й концепції форми;
- 2) попередню фіксацію інструментального складу; в разі твору з текстом – вибір тексту.

Наступний етап – конкретизація попереднього задуму. Це так званий “період ескізів”.

Попередній етап композиційної роботи аналогічний моменту обдумування загальної композиції картини митцем і виконання ним ряду попередніх начерків. Деякі художники також обходяться без ескізів і розпочинають працювати прямо на полотні, якщо відчують, що концепція картини достатньо склалася. Доки художник не узяв в руки пензель і не зробив свій перший мазок, картина ще не почала реалізовуватися. Але з того моменту, коли перша пляма вже покладена, ми вступаємо у фазу безпосередньої реалізації попереднього задуму. Щось подібне спостерігається і в композиційному процесі: поки композитор не написав першу ноту, процес твору ще не перейшов із стадії обдумування в стадію реалізації. Це – найбільш важливий момент: твір починає знаходити ту форму, в якій він існуватиме. При цьому процес обдумування не припиняється. Він триває і впливає на реалізацію твору.

Процес творення музики можна якоюсь мірою порівняти з проявленням фотознімків. Як тільки фотознімок покладений в проявник, проявлення вже почалося. Проте від нас не залежить, яка деталь з’явиться перед нами першою – виникають силуети якихось предметів, окремі деталі фону тощо. Поступово всі ці елементи, що випадково виникають, складаються в ціле й фантастичне поєднання ліній і плям набуває форми реально впізнаваного предмета.

Особливо яскраво вступає в роботу підсвідомість в ті моменти, коли композитор найбільш поглинений і захоплений своєю роботою.

Подібні моменти зазвичай називають “натхненням”. Підсвідомість іноді настільки швидко й точно диктує свої рішення, що композитор перетворюється майже на автомат, який занотовує те, що видається йому таким, що формується повз його волю. Виникає відчуття, немовби чиясь чужа воля розпочинає водити нашою рукою й диктувати нам свої умови.

Подібна взаємодія свідомого з несвідомим присутня в будь-якому творчому процесі. Ж. Адамар підрозділяє творчий процес на три етапи, дуже схожі з описаними вище, і називає їх “підготовкою”, “інкубацією” та “освяченням”.*

Процес творення закінчений лише тоді, коли автор вирішує не чіпати жодної ноти в рукописі. Звичайно ж після завершення всієї роботи ще залишається якийсь особливий “післяпологовий” період, впродовж якого композитор ще продовжує правити окремі деталі твору (подібно тому як художник після завершення роботи над картиною ще декілька днів підходить до мольберта і кладе непомітні для стороннього ока мазки). Це свого роду інерція творчого процесу. Важко відразу звикнути до відчуття, що робота закінчена. Творчий процес ще триває у свідомості митця, відбувається свого роду домислення роботи, усвідомлення її як цілого. Інколи процес дороблення займає значний проміжок часу, виділяючись у самотійну фазу.

* Адамар Ж. Исследование психологии процесса изобретения в области математики. – М., 1970.

ЗМІСТ

Передмова	3
Гуренко Є. Г. Проблеми художньої інтерпретації (філософський аналіз)	5
Глава I. Межі виконавського мистецтва.....	5
Відособлення виконання як історичний процес.....	5
Глава II. Художня інтерпретація	10
Художня інтерпретація – виконання – продукт виконавської діяльності (від ототожнення до диференціації).....	11
Художня інтерпретація в структурі виконавського процесу ..	13
Глава III. Твір виконавського мистецтва.....	17
Ж.Бреле про творчі результати виконавського процесу (критичний аналіз).....	17
Виконавський ідеал – концепція довершеного твору виконавського мистецтва	21
Корихалова Н. П. Інтерпретація музики: теоретичні проблеми музичного виконання і критичний аналіз їх розробки в сучасній буржуазній естетиці.	23
Глава I. Формування і розвиток основних проблем музичного виконавства “Вірність твору або творча свобода?”	23
Глава II. Питання про спосіб існування музичного твору в іdealістичній буржуазній естетиці XX століття	34
Італійська естетика Бенедетто Кроче.....	35
Р. Інгарден.....	42
Естетичні дослідження інших філософських напрямів. Формалістична естетика Ж.Бреле.....	47
Глава III. Онтологія музичного твору.....	53
Твір мистецтва як єдність матеріального і ідеального. Три форми буття музичного твору	53
Виконавець і музичний твір	57
До питання про інтерпретацію	58
Чи існує єдино “правильне” трактування	61
Глава IV. Проблеми музичного виконавства і нові явища в сучасній музичній культурі.....	62
Виконавець і звукозапис	62
Онтологія музичного твору і роль виконавця в нових течіях сучасної музики	64
Малишев І. До визначення поняття “музичний твір”	68
Терентьєв Д. Музичний твір у його історико-еволюційному аспекті	76
Кочнев Ю. Музичний твір і інтерпретація	80
Денисов Е. Про композиційний процес	87

Навчальне видання

Брайченко Тетяна Федосіївна

МУЗИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

ХРЕСТОМАТІЯ

Відповідальний за випуск	Г.В. Дячук
Редагування та	
комп'ютерне верстання	С.М.Суходольська

Підп. до друку _____ Формат 60×84 1/16. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. _____ Зам. _____. Наклад 300.

Видавець і виготівник

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. І.Мазепи, 21

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011.

