

2.3. Базові поняття феноменології музичного виконавства

Анотація. У розділі визначено поняття, які відображають головні сторони і властивості феномену музичного виконавства. *Музичне виконавство* характеризується як вид діяльності, суттю якого є виконання музики, і як галузь культури, що забезпечує таку діяльність. *Музичне виконання* трактується як необхідна для існування музики дія зі створення звукової форми, що має дві площини: а) «внутрішні» процеси (пригадування, апперцепція, генерація чуттєвих образів, переживання емоцій та інші психічні дії); б) «зовнішні» дії — сенсорні та моторні акти звукоутворення (вокалізації, артикуляції, моторики). Виконання музичного твору пояснюється як створення конкретного фізичного звукового предмета (форми-процесу) на основі індивідуально неповторного, стабільного, пластичного образу звукової форми, який існує в свідомості музиканта, і який більш або менш збігається з індивідуалізованим колективним образом звукової форми. Виконання твору слід відрізнити від його репродукції, коли звукова форма не залежить від творчої волі індивіда. На відміну від репродукції, виконання твору містить в собі акт інтерпретації. Стверджується, що інтерпретація музичного твору — це і є його розуміння, тобто цілісна психологічна реакція індивіда на подразник, яким є звукова форма. У більш спеціальному (семіотичному) значенні інтерпретація — це розуміння художньо-образного смислу звукової форми як мовленнєвого тексту та графічної форми як знакового предмета. Феномен музичного твору розглянуто з пози-

¹ Шип Сергій Васильович. Доктор мистецтвознавства, професор, професор Південноукраїнського національного педагогічного університету імені Костянтина Ушинського.

цій історії, культурології та логіки понять. Охарактеризовано дві протилежні інтенції виконання твору: інтровертивна та екстравертивна. Запропонована типологія інтерпретацій музичного твору, що конкретизує ці інтенції. Розглянуто типи раціонально та емотивно спрямованої інтровертивної інтерпретації. Обґрунтовані відмінності між типами еталонної, стилістично-орієнтованої (зокрема, автентичної), герменевтично мотивованої та психологічно інформованої інтерпретації.

Ключові слова: музичне виконавство, виконання, твір, текст, знак, інтерпретація, інтенція, інтроверсія, екстраверсія, стильова орієнтація.

Sergey SHYP

2.3. Basic concepts of the phenomenology of musical performance

Abstract. This section of the monograph defines the concepts that reflect the main aspects and properties of the phenomenon of musical performance. Musical Performance is characterized as a type of human activity, the essence of which is singing, playing instruments and conducting musical ensembles, as well as a branch of culture that ensures such activity. Musical Performance is interpreted as the action of creating a sound form, which has two sides: a) "internal" processes (recollection, apperception, generation of sensory images, experiencing emotions and other mental actions); b) "external" actions — sensory and motor acts of sound production (vocalization, articulation, locomotion).

Musical Work Performance is explained as the creation of a specific physical sound object (form-process) on the basis of an individually unique, stable, plastic image of a sound form that exists in the consciousness of the musician and which more or less coincides with the individualized collective image of the sound form. Work Performance should be distinguished from its Reproduction, when the sound form does not depend on the creative will of the individual. Unlike reproduction, performance of a work contains an

act of Interpretation. It is argued that the Interpretation of Musical Work is its Understanding, that is, a holistic psychological reaction of an individual to a stimulus, which is a sound form. In a more special (semiotic) sense, interpretation is the understanding of the meaning of a sound form as a speech text and a graphic form as a symbolic object. The phenomenon of a Musical Work is considered from the standpoint of history, cultural studies and the logic of concepts. Two opposite intentions for performing a work are characterized: introvertive and extrovertive. A typology of interpretations of a Musical Work is proposed, specifying these intentions. The types of rationally and emotively directed Introvertive Interpretation are considered. The differences between the types of standard, stylistic-oriented (in particular, authentic or historical informed), hermeneutic motivated and psychologically informed Interpretation are substantiated.

Keywords: Musical Performance, Work Performance, Work, Text, Sign, Interpretation, Intention, Introversion, Extroversion, Stylistic Orientation.

Вступ. Сучасна практика підготовки музикантів усіх спеціальностей, зокрема, вчителів і викладачів музичного мистецтва, справедливо приділяють дуже велику увагу виконавській підготовці. Цьому предмету присвячено сотні монографій, статей, доповідей, дисертаційних досліджень, в яких висловлюється однакове й достатньо чітке розуміння суті виконавського мистецтва. Однак, інколи це явище розуміється та пояснюється різними авторами принципово по-різному, або недостатньо чітко. Таке нерідко трапляється у звичайному чи науковому дискурсі. Окрім того, наукові знання постійно зростають у своєму обсязі, збагачуються новими методами та дисциплінарними напрямками. Отже, час від часу виникає потреба в дослідженнях, спрямованих на перевірку і уточнення наукових понять, у тому числі й тих, які здаються цілком зрозумілими.

У цій роботі ми пропонуємо розглянути низку понять, які є, на нашу думку, базовими для розуміння і описання феномену музичного виконавства. Йдеться, перш за все, про поняття *виконання музики, музичного твору, музично-виконавського мистец-*

тва та інтерпретації. Ці категорії будуть розглянуті в аспектах семіотики і герменевтики мистецтва. Зазначені підходи нечасто служать завданням вивчення музичного виконавства, хоча у сфері сучасних гуманітарних знань вони довели свою ефективність.

Заявлена постановка питання має не тільки теоретичні, але й практичні підстави. Практика концертної активності музикантів-виконавців, а також повсякденна практика музичної освіти не можуть обійтися без оцінювання результатів цієї сфери музичної діяльності. Визнані «зірки естради», професійні артисти хорів, оркестрів і ансамблів, музикознавці-критики, учні та студенти всіх категорій, їхні педагоги і керівники, в цілому — усі представники музичного виконавства потребують об'єктивних і чітких критеріїв оцінки музично-виконавських дій. Знаходження таких критеріїв напряду залежить від успішності нашого розуміння і пояснення явища виконавського мистецтва в цілому.

Спеціальними чинниками актуальності питання про феномен музично-виконавської діяльності є, по-перше, поширення артистичного руху HIP (Historically Informed Performance), спрямованого на максимально повне і точне відтворення засобів, стилю та обставин виконання творів старовинної музики. Навколо цього напряду виконавства постійно точаться наукові та публіцистичні дискусії. По-друге, невідворотній процес вдосконалення так званого «штучного інтелекту» (Artificial Intelligence) вже продемонстрував нові можливості передачі функції композиторської та музично-виконавської творчості машинам, які «не знають» технічних обмежень і труднощів, для яких можливо відтворення будь якої музики, в будь-яких заданих параметрах, і з будь-якими властивостями. Таке положення справ, здається, ставить під загрозу саме існування музичного виконавства як сфери діяльності людини в недалекому майбутньому, і змушує науковців ще більш уважно придивлятися до природи та властивостей цього виду діяльності.

Аналіз досліджень і публікацій. Історія досліджень феномену музичного виконавства є відносно недовгою у порівнянні, скажімо, зі стародавньою практикою вивчення музичних інструментів, традицій культової музики, музично-звукових систем, зразків композиторської творчості тощо. Навіть поняття *музичного вико-*

навства, як про це можна судити з музичних лексиконів, отримало наукове визнання не так давно. Лише в другій половині минулого століття європейська довідкова література збагачується термінами *Aufführungspraxis* (нім.), *Performance* або *Performing Practice* (англ.), *pratique de l'exécution* (фр.), *prassi esecutiva* (італ.), які «...стосуються всіх аспектів звукової реалізації музики. Мета виконавської практики — домогтися відтворення музичного тексту, що максимально відповідає задуму композитора; особливо в старовинній музиці, де окрім внутрішніх музичних завдань, важливі й усі зовнішні умови (інструменти, можливості, простір) тощо»¹. Наведені в дефініції Гуткнехта іноземні терміни еквівалентні вітчизняному виразу *музичне виконавство*.

В «Українській музичній енциклопедії» *виконавство музичне* пояснюється як особливий вид художньо-творчої діяльності, що ототожнюється з поняттям *музичного виконання*, тобто — співом, грою на музичних інструментах, диригуванням. Автори енциклопедичної статті також слушно зауважили, що «у вузькому значенні музичне виконавство розуміється як *мистецтво інтерпретації*»². На жаль, українські вчені не висловили свого ставлення до випадків «збігу» значень наведених термінологічних зворотів (імовірно, з тієї причини, що енциклопедичний жанр статті вимагав від них повної безпристрасності). У нашому розумінні в науковому і методичному дискурсі належить розрізняти поняття «*виконавство*», «*виконання*», «*виконавське мистецтво*» і «*музична інтерпретація*». Далі детально розглянемо ці словесні вирази.

Мета і завдання дослідження: уточнити і взаємно узгодити основні поняття, що відображають феномен музичного виконавства, виявити природу варіативності виконавських інтенцій та репрезентувати відповідну типологію інтерпретацій музичного твору.

¹ Danuser, Hermann. Art Interpretation. Zur Terminologie: performative und hermeneutische Interpretation. In: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken. New York, Kassel, Stuttgart 2016, zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12725>

² Корній Л., Муха А., Сумарокова В. Виконавство музичне. *Українська музична енциклопедія*. Київ: ІМФЕ, 2006. Том 1. С. 350.

Методологія дослідження. Автор спирається на логіко-понятійний аналіз головних категорій, що використовуються в описаннях і дослідженнях феномену музичного виконавства; культурологічний підхід до онтології музичного твору; семіотичний та підхід до явища музичної інтерпретації; психологічний підхід до інтенцій музиканта-виконавця; герменевтичний і стильовий підходи у розробці типології інтерпретації музичних творів.

Виклад основного матеріалу дослідження

Насамперед розглянемо поняття **музичне виконавство**. Слова із закінченням на «-ство» звичайно означають або якийсь вид культурної практики, діяльності (наприклад: будівництво, мистецтвознавство), або групу людей, яка займається деякою суспільною діяльністю (селянство, керівництво), або якісь соціальні інституції (абатство, міністерство). Приблизно такі ж самі смислові поля окреслюються виразом «музичне виконавство». Цікаво, що українське слово «виконавство» у тлумачному словнику пояснюється саме й тільки як «творче виконання чого-небудь (музичного, літературного та іншого твору, певної ролі у театральній виставі, кінофільмі)»¹. Однак у сучасному мовленнєвому вжитку вираз «музичне виконавство» розуміється не тільки як «творче виконання». Він окреслює також широку сферу культурної практики, представлену різними видами професійної діяльності людей — сольним і хоровим співом, сольною і ансамблевою грою на музичних інструментах, диригуванням, художнім керівництвом виконавськими колективами. До цієї сфери належить або тяжіє діяльність музично-освітніх закладів, кафедр, відділень, окремих викладачів та інших культурних інституцій, що забезпечують різні види музично-виконавської практики. Ці «системно-культурні» аспекти музичного виконавства вдало і достатньо повно охарактеризовані у згаданій вище енциклопедичній статті Л. Корній та її співавторів.

¹ Словник української мови. В 11 томах. Том 1. АН УРСР. Інститут мовознавства. Київ: Наукова думка, 1970. С. 411.

Музичне виконання — вираз, якому належить бути в центрі теорії музичного виконавства. У вітчизняних енциклопедіях цей термін не зазначається; можливо тому, що його вважають (необґрунтовано) синонімом *музичного виконавства*. У найпростішому трактуванні музичне виконання — це дії зі звукового втілення музичного артефакту.

Подібні дії можуть бути задовільно пояснені, а визначення може бути позбавлене тавтології за умов уточнення поняття **музика**. Наважимося запропонувати поверхнєве, але придатне для обговорення подальших питань визначення музики. Будемо вважати музикою *фізично дані звукові форми і(або) психологічно дані звукові уявлення*, що мають такі атрибутивні властивості: а) *упорядкованість*, спричинену не природними законами, а свідомою волею людини; б) *культурне призначення* в житті суспільства та особистості; в) *ідеальну цінність* для особистості та суспільства; г) *зміст*, тобто здатність викликати в індивіда естетично-емоційні переживання, образні уявлення, процеси розпізнавання значень, акти абстрактного мислення тощо.

Це визначення — одне з багатьох, яке може бути запропоноване для складного феномену, що зветься музикою. Однак, у кожному визначенні музики обов'язково вказується на звукову природу цього явища. Отже, будемо називати *музичним виконанням дію людини з відтворення звукової форми, що має релевантні властивості музики*. Можливість створення таких звукових форм є обов'язковою умовою існування практики *музичного виконавства*.

Зауважимо, що слово *виконувати* тлумачиться в двох значеннях: «1. Здійснювати що-небудь, реалізувати завдання, наказ, задум і проводити в життя. 2. Відтворювати для слухачів або глядачів який-небудь твір (музичний, літературний)»¹. В іноземних мовах ці значення виражаються різними словами. Скажімо, в англійській мові перше значення звичайно передається словом *execution*, а друге — словом *performance*. Таке розрізнення часто дає змогу чітко диференціювати різні явища.

¹ Словник української мови. В 11 томах. Том 1. С. 411.

Розглянемо декілька прикладів. Старовинні кишенькові годинники або табакерки часто містять в собі звуковий механізм, який відтворює якусь мелодію. Чи слід вважати звукову дію годинника виконанням музики? Якщо так, то хто є виконавцем? Годинник? Інший приклад: в мережі Internet вже довгий час вештається кліп, в якому звичайна папуга талановито «співає» шматочки арії Цариці ночі з опери «Чарівна флейта» В. Моцарта. Чи можна вважати це явище виконанням відомого музичного твору, що здійснюється виконавцем-папугою? Розглянемо ще одну ситуацію: музичний твір озвучується за допомогою шарманки, рукоятку якої крутить шарманщик, скажімо — Папа Карло, деміург живої ляльки Буратіно. Чи можна вважати цього Карло виконавцем?

Відповідь на ці питання нам здається не такою вже очевидною. Усі три описані приклади дій підходять під наведені вище тлумачення українських слів *виконувати* і *виконання*. Всі вони є «діями з реалізації завдання» (execution), і всі вони відтворюють для слухачів певний твір, тобто функціонують як performance. І все ж, наведені приклади доцільно розрізняти. Першою підставою для розрізнення може бути міра автоматизму. Вона є максимальною для першого й другого прикладів. Їх можна назвати виконанням твору тільки у першому значенні. Такі явища варто позначити висловом *репродукція* або *екзекуція* (execution) *музичної звукової форми*. У першому випадку це чисто механічна репродукція, в другому — біомеханічна, спричинена інстинктом. Тільки в останньому випадку процес створення звукової форми варто вважати виконанням, бо слухачі можуть сприйняти і зрозуміти звуки шарманки як щире висловлення шарманщика, як вираження його емоцій, думок, образних уявлень. Звичайно саме так і сприймається музично-звукова форма, подана людям у формі performance.

Залишається тільки невеличкий сумнів. Ручку шарманку може крутити будь-яка інша людина. Її може рухати механічний чи електричний двигун. Звуковий результат буде таким самим. Виходить, що Папа Карло — не такий вже й важливий елемент музичного дійства. Чи не краще замінити його на біоробота «Буратіно-2», який буде більш надійним, довговічним і в усіх смислах технічним виконавцем? Що робити, якщо дійсно виникне у прак-

тиці музичного мистецтва така драматична ситуація, і над усіма старими шарманщиками та іншими музикантами-виконавцями нависне загроза звільнення? У такому разі можна висунути лише один вагомий аргумент на користь такої діяльності. Захисник «шарманного виконавства» міг би вказати на те, що управління цим інструментом не є повністю механічним. Він міг би заявити: «Прислухайтесь, люди! Маестро Карло наприкінці п'єси потроху уповільнює рух, і ми відчуваємо сумну красу знайомої мелодії, а коли він обриває звучання — розуміємо трагізм нашої долі. А шарманщик Джузеппе, наприклад, крутить рукоятку того самого інструменту швидко і рівномірно. Тоді усі радіють і починають танцювати. Однак, це хибне виконання твору! Звільніть краще Джузеппе, але не чіпайте Карло!».

Можливо така наївна апологія нікого не переконає. Однак вона спирається на єдиний принциповий аргумент на користь «шарманного виконавства», а також і усієї музично-виконавської практики. Цей аргумент: можливість здійснення людиною довільних особистісно мотивованих змін у процесі озвучування знайомої звукової форми. У сучасних умовах, коли технічні механізми можуть ефективно втілювати у звучання будь-яку програму, виконавське мистецтво може виправдати тільки здатність людини до створення індивідуально неповторних програм, тобто до *творчої інтерпретації*. Штучний інтелект скоро навчиться, або вже навчився імітувати індивідуальну неповторність музично-виконавських дій. Але прояви художньо-творчої волі особистості, здатність людини до інтерпретації поки що залишається однією з найвищих ідеальних цінностей культури.

Поняття *інтерпретації* найчастіше згадується, коли йдеться про *виконання музики*. Ці два найважливіші поняття брутально зіштовхнув «лоб у лоб» Ігор Стравінський. У розмові з Робертом Крафтом він висловився дуже категорично: «Я часто казав, що мою музику потрібно "читати", "виконувати", але не "інтерпретувати". Скажу це ще раз, бо не бачу в ній нічого такого, що потребує інтерпретації (намагаюся виглядати не скромно, а нескромно). Втім, як ви можете заперечити, стилістичні питання в моїй музиці не позначені остаточно за допомогою нотного запису; отже мій стиль потребує інтерпретації. Це правда, і саме

тому я розглядаю свої звукозаписи як незамінні доповнення до нотних видань. Але це не та “інтерпретація”, яку мають на увазі мої критики. Їм хотілося б знати, чи можна інтерпретувати повторювані ноти бас-кларнета наприкінці першої частини моєї “Симфонії в трьох частинах” як “сміх”. Припустимо, я погоджуся з тим, що це “сміх”. Але яке значення це може мати для виконавця? Ноти — це щось невловиме. Це не символи, а знаки» (переклад наш. — С. Ш.)¹.

Ми подали висловлювання славетного композитора, з якого зазвичай цитують тільки перше речення, у повному обсязі. Воно містить кілька симптоматичних, хоча й не дуже очевидних зауважень. До них ми ще повернемося далі. А поки що обмежимося констатацією: композитор різко розділив явища виконання та інтерпретації музики. І це слушно. Але не в тому сенсі, який мав на увазі І. Стравінський.

Розглянемо термін «інтерпретація». У словниках найчастіше зазначено, що він походить від латинського дієслова *interpretatio*, яке означає *пояснення, тлумачення* або *переклад*. Варто також до цього додати, що приставка *inter-* вказує на посередництво між чимось або кимось, а іменник *interpretes* розуміється як *тлумач*. Як, виходячи з цих значень, треба розуміти вираз «інтерпретація музики»? Хіба музика не є сама по собі зрозумілою? Хто, кому і як має музику тлумачити? Чому про інтерпретацію так багато думають, говорять і пишуть?

Музичній інтерпретації приділили увагу багато авторитетних дослідників, серед яких Т. Адорно, К. Арнонкурт, П. Бадура-Скода, Е. Ганслік, Г. Данузер, А. Дольмеч, Р. Інґарден, Г. Нейгауз, М. Харлап, Б. Яворський. Значні досягнення у справі дослідження музичної інтерпретації мають українські вчені: Д. Вечер, М. Давидов, Б. Деменко, Н. Жукова, А. Задерацька, Ю. Іщенко, О. Катрич, Н. Кашкадамова, О. Колесник, О. Котляревська, О. Лисенко, Ю. Ніколаєвська, І. Павлова, Т. Полусмяк, О. Полякова, О. Самойленко, Т. Сирятська, О. Сокіл, І. Сухленко. К. Тимофєєва, М. Чернявська,

¹ Igor Stravinsky and Robert Craft. *Conversations with Igor Stravinsky*. Doubleday & Co., Inc. Garden City. New York, 1959. P. 135.

А. Черноіваненко, Л. Шаповалова, О. Щербініна. Педагогічні та науково-методичні проблеми музичної інтерпретації вивчали А. Козир, О. Ляшенко, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Реброва. О. Щолокова та багато інших спеціалістів. Розвинуту і всебічно обґрунтовану концепцію музичної інтерпретації розробив професор В. Москаленко. Вона стала основою навчальних курсів, які викладаються в Національній музичній академії України. Аналогічні курси впроваджені сьогодні в академічний процес багатьох вищих музичних навчальних закладах країни.

Фундаментальними для теорії музичної інтерпретації, зокрема для концепції В. Москаленка, є поняття *музичного твору*. Це поняття розуміється вченим як «...самостійна музично-інтонаційна програма, що розкривається як художнє ціле у взаємодії скоординованих з авторським нотним записом еталонних слухових уявлень та їх інтерпретацій»¹. Зауважимо, що пояснення явища інтерпретації не обмежується в працях Москаленка розглядом ситуацій, які пов'язані тільки з творами письмової традиції. Вчений широко розуміє категорію музичного твору, поширюючи її на зразки фольклору, усного традиційного мистецтва, джазу. Для характеристики такого роду творів Москаленко використовує також поняття «інтонаційної моделі». Метою інтерпретації, згідно концепції українського вченого, є «розкриття виразальних можливостей твору», або іншими словами — «формування художньо самостійної виконавської версії музичного твору». За теоретичним уявленням дослідника, «інтерпретація (а також інтерпретування) є суттєвою властивістю усіх видів і продуктів музичної діяльності: слухацької, редакторської, виконавської, композиторської, режисерської, технологічної та музикознавчої». Ми поділяємо ці положення концепції Москаленка і вважаємо доцільним їх розвиток у різних напрямках.

Один з цих напрямів стосується розробки поняття «музичний твір», яке безумовно належить до головних категорій теорії му-

¹ Москаленко В. Робоча програма з навчальної дисципліни «Стильові засади музично-виконавської творчості» для аспірантів... в галузі знань 02 «Культура і мистецтво», за спец. 025 «Музичне мистецтво». Київ. 2023. 29 с.

зики в цілому. У ХХ столітті це поняття привернуло до себе пильну увагу філософів, етнологів, філологів, культурологів. З легкої руки Р. Барта, М. Бердяєва, М. Гайдегера, У. Еко, Р. Інґардена, К. Леві-Строса, О. Лосева та інших мислителів минулого століття поняття *музичний твір* набуло в сьогоdnішній спеціальній літературі проблемно-дискусійного змісту. Ілюстрацією до цього судження може послужити формулювання, що належить Н. Очеретовській. Дослідниця визначила музичний твір як «...єдність створюваних виконавцями семіотичних конструкцій з варіантною множиною їх значень, що виникають в результаті інтерпретацій цих конструкцій слухачами і відображають єдиний у своїй сутності і багатоманітний у своїх проявах специфічний життєвий зміст, осмислений композитором»¹. У цьому тексті (цитаті) відбиті в принципі вірні теоретичні уявлення, хоча щільність та інтенсивна «інтерференція» понять ускладнює розуміння явища.

Сучасні дослідження феномену музичного твору пов'язані з пошуками найзручнішого і найточнішого термінологічного оформлення цього поняття. Про такі пошуки свідчить, зокрема, поява в літературному ужитку низки термінів і зворотів, що відображають нові, або забуті старі уявлення про музичний твір, як от: *музичний об'єкт, об'єктивація, артефакт, онус, res facta*. Свідченням актуальності проблеми є також велика кількість дефініцій обговорюваної категорії. У праці А. Мухи «Процес композиторської творчості», де автор виклав своє розгорнуте й ретельно аргументоване визначення музичного твору, наводиться посилання на 20 літературних джерел, що містять визначення цього поняття. Порівняльний аналіз дефініцій музичного твору подається в роботах І. Коновалової, О. Котляревської, В. Москаленка, Н. Очеретовської, Б. Сюти та інших вчених.

Пропонуємо сфокусувати увагу на тих змістовних моментах, які роблять *музичний твір* базовим поняттям теорії музичного виконавства. Найширше розуміння цього поняття ґрунтується на

¹ Очеретовська Н. До проблеми взаємодії змісту та форми музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2012. № 34, С. 183–194.

тому уявленні, що музика є видом творчої діяльності людини, яка пов'язана, з одного боку, зі створенням образів-ідей, а з іншого боку, — із продукуванням звукових форм, що містять у собі (несуть, передають, виражають, навіюють...) ці образи-ідей. Отже, *музичний твір* — це і деяка річ (матеріальний предмет, фізичний процес), і водночас ідеальна річ (уявний предмет, психічний процес). Цю думку можна далі конкретизувати щонайменше в чотирьох взаємно узгоджених дефініціях.

Музичний твір — це, по перше, *ідеальна інваріантна звукова форма*, що існує в *колективній пам'яті* певного соціуму (МТ-І). Розуміння музичного твору як інваріантної звукової структури, що актуалізується у множині варіантів, притаманне концепціям І. Малишева, Є. Назайкінського, музикознавців «інформаційного» напрямку. Зокрема, на таке теоретичне уявлення спирається В. Москаленко, за визначенням якого, музичний твір — це «авторська інтонаційна концепція, цілісність якої визначається діалектичною єдністю рухомо-інваріантної основи і варіантної множинності виконавських інтерпретацій»¹.

Підставою існування такої *форми-інваріанта* слугує її множинна фізична реалізація в практиці музикування у вигляді *форм-варіантів* («версій» за термінологією В. Москаленка). Ідеальна колективна інваріантна звукова форма має стабільну у відношенні до різних версій структуру, а також усталені художньо-образні смисли. Міра стабільності, стійкості інваріанту відносно його конкретних метаморфоз є дуже різною в різних культурах (варто порівняти, скажімо, твори українського фольклору, німецької композиторської музики часів романтизму і турецькі маками). Ступінь стійкості інваріантних форм є різною і в межах одної мистецької традиції. Наприклад, у практиці церковного співу східнохристиянської традиції існували мелодичні форми, що використовувалися в якості моделей для розспіву різних текстів (*ірмоси*

¹ Москаленко В. Г. Поняття «музичний твір» в аспекті методики аналізу. *Історичні аспекти теоретичних проблем у музикознавстві*. Київ, 1985. С. 50–64.

як інваріантні мелодії для *тропарів*), але були й такі мелодії, що виконувалися тільки з одним текстом у строго незмінній формі.

По-друге, музичний твір — це *ідеальна інваріантна звукова форма*, що утримується в *пам'яті індивіда* (МТ-II). Підставою існування цієї форми слугує її множинна фізична актуалізація в практиці музичного сприйняття або музикування саме цього індивіда (йдеться про варіанти психологічних вражень або активних виконавських дій). Індивідуальна інваріантна звукова форма має загальні (як у всіх), особливі (акцентовані) та одиничні (неповторні) структурні та змістовні властивості. Це ідеальне утворення неоднозначно пов'язане із формою-інваріантом, яка існує в колективній пам'яті. Іноді вони значно відрізняються (змістовно і структурно), хоча завжди зберігають генетичний зв'язок. МТ-II має різну міру структурної стійкості стосовно можливих змін форми (і, як наслідок, змін художньо-образного змісту).

Ідеальна звукова форма (МТ-II) з'являється у свідомості людини внаслідок сприйняття одиничних версій якоїсь інваріантної звукової структури. Або вона виникає «в голові» музиканта чудесним чином, внаслідок творчого осяяння (інсайту), точно як Афіна з голови Зевса. Або вона створюється у процесі технічно складної, часом тривалої та виснажливої роботи, яку звуть, компонуванням. Звичайно при цьому мають місце раціонально розраховані уявні або фізичні дії індивіда з музично-звуковим матеріалом, елементами різнорівневої організації музичної мови (фонемами, морфемами, синтаксичними фреймами), риторичними фігурами, архітектонічними моделями тощо. Створений композитором твір можна вважати стабільною інваріантною структурою, особливо якщо автор налаштований на висловлення індивідуально-неповторної думки. Втім, кожний композитор з досвіду дізнається про те, що будь-яка створена ним унікальна звукова структура має значний потенціал варіювання, який може бути реалізований і ним самим (у різних редакціях), і, тим більше, музикантами-виконавцями.

Сполучення таємничого «механізму» інсайту з більш зрозумілим принципом компонування неодмінно відбувається в процесі продуктивної імпровізації, яка теж може стати причиною появи МТ-II.

По-третє, музичний твір (MT-III) — це *фізична унікальна звукова форма*, що свідомо утворюється або сприймається індивідом у конкретних обставинах місця і часу. Вона може розглядатися, так само як і будь-який феномен природи: з погляду фізики (як механіко-акустичний, електроакустичний, електромагнітний, електронно-цифровий процес); з позицій фізіології (як процес реагування нервової системи на акустичні подразнення, як нейронний процес у корі головного мозку, як комплексна психосоматична реакція); з точки зору психології мистецтва, зокрема, в аспекті кореляцій властивостей звукової форми і когнітивної «відповіді» особистості; з позицій соціології, культурології тощо. Починаючи з другій половині XIX століття у людства з'явилася можливість зберігати MT-III у вигляді механічних, електричних або цифрових аналогів за допомогою технічних пристроїв (фонографів, магнітофонів, електронно-цифрових машин).

Нарешті, музичним твором (MT-IV) інколи називають **графічний знаковий предмет (нотний текст)**, що є знаковим аналогом інваріантної звукової структури твору і завдяки цьому виконує функцію детальної інструкції щодо звукотворчих дій музиканта-виконавця — співу, гри на інструменті, диригування. Графічний аналог звукової форми твору може ставати предметом наукового вивчення та мистецтвознавчих суджень. MT-IV зазвичай створюється композитором у вигляді рукописного тексту. Потім текст може приймати різний вигляд за умови збереження точної знакової відповідності між його первісною структурою та похідними текстами (переписаними рукописами, гравірувальними дошками, надрукованими паперовими екземплярами тощо).

Різниця між першим та другим видом екзистенції музичного твору зумовлює існування різних видів виконання. Виконання фольклорного твору або зразка усної музичної традиції створює більш-менш гостре напруження між цими двома музичними ідеалізаціями. Фольклористи пояснюють виникнення деяких зразків гетерофонного багатоголосся тим, що в ансамблевому співі не всі учасники відтворюють одну форму, яку вважають справжньою. Поєднання різних варіантів може стати до вподоби, закріпитися у практиці як новий інваріант колективної пам'яті. Таким

чином, у стихійному процесі фольклорного музикування виконавські дії виконують функцію компонування нових творів-інваріантів.

Очевидно, що дії виконання і тип музичного твору між собою нерозривно пов'язані. Спробуємо більш уважно розглянути кореляції між твором та його виконанням. Це питання найчастіше розглядається крізь призму специфічних взаємовідношень, які складаються між ідеальною унікальною звуковою формою (МТ-II), зафіксованою у вигляді нотного тексту (МТ-IV), та фізичною унікальною звуковою формою, створеною музикантом-виконавцем (МТ-III). Центральним поняттям для теоретичного відображення цих взаємовідношень є поняття інтерпретації. Розглянемо його в аспекті семіотики — науки про знаки і знакові системи.

Почнемо з того, що музично-графічні засоби, або *нотне письмо* — це доволі складна, розумно влаштована, варіативна, гнучко пристосована до потреб кожної конкретної музичної культури *семіотична система*. Нотний запис, або нотний текст (від лат. *textum* — тканина, зв'язок, будова, склад) — це закономірне поєднання різних графічних елементів, яким притаманні усі загальні властивості знаку, в цілісну структуру, яка врешті решт теж є своєрідним знаком.

Згідно з головним постулатом семіотики, будь-який виокремлений з навколишнього світу предмет (або акт) стає *носієм знаку* (*sign vehicle*) тільки за умови, що деякий суб'єкт встановлює віртуальний зв'язок між цим носієм та деяким *смыслом*. Чарльз Морріс, один з «батьків» семіотики, позначив цього суб'єкта словом *interpretor* (*інтерпретатор*). Так у свідомості суб'єкта-інтерпретатора народжується розуміння знаку, або, за Моррісом, *interpretant* (*інтерпретація*)¹. Коли ми розглядаємо музику в семіотичному аспекті, то знаковим носієм (*sign vehicle*) слугують звукові процеси (тони, ритмічні форми, звуковисотні модуляції, акорди, мотиви тощо), а смыслом є складний психічний відгук інтерпре-

¹ Morris, Ch. W. Foundations of the Theory of Signs. *International Encyclopedia of Unified Sciences*. Vol. 1, part 2. Chicago, 1938.

татора (чуттєві образи, емоції, психічні стани, абстрактні уявлення тощо). Якщо крізь призму семіотики розглядається якийсь музично-письмовий об'єкт, то предметами-носіями (*sign vehicle*) виступають графічні фігури нотного тексту, а їх смислом (*interpretant*) — специфічні поняття і типові звукові уявлення.

Розглянемо наступний приклад (Рисунок 1). Подано початкові такти першої прелюдії (до-мажор) з 1-го тому «Das Wohltemperierte Klavier» Й. С. Баха (Urtext).



Рисунок 1. Фрагмент рукопису Першої прелюдії з 1-го тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха (Urtext).

Коли музикант-виконавець розглядає цей графічний предмет, він пов'язує його деталі (окремі знаки) з *абстрактними поняттями*, що відбивають різні властивості музично-звукової форми, а саме — поняття про звукову висоту, тривалість тонів і пауз. Також цей графічний текст містить підказку щодо синтаксичної структури звуко-інтонаційного процесу (пов'язані ребрами шістнадцяті ноти натякають на одиниці фразування).

Якщо музикант-виконавець, який дивиться в ноти, добре ознайомлений з принципом запису тонів на лінійках, з нотними ключами «фа» і «до», він має можливість адекватно «прочитати» послідовність тонів: *до-мі-соль-до-мі-соль-до-мі* і т. д. Інша інтерпретація (скажімо, другої за порядком ноти як тону «соль», третьої — як тону «сі») буде неадекватною. Грамотний музикант може також вірно зрозуміти тривалість першого тону *до* (половинна), наступного тону *мі* (1,75 половинної), і т. д. А неадекватною буде інтерпретація всіх тонів як однакових за своєю тривалістю. Саме з таких дій починається інтерпретація нотного тек-

сту музичного твору. Це перша фаза інтерпретаційного процесу (позначимо її як In-1).

Треба зауважити, що у досвідченого музиканта нотні знаки викликають уявлення не тільки про властивості окремих тонів, але й про лексичні елементи музичного тексту (інтонеми, акорди), синтаксичні структури (мотиви, фрази, речення). Ба більше, коли професійний музикант дивиться в нотний текст, він не просто дешифрує елементарні чи комплексні графічні фігури, переводячи їх у поняття. Практично водночас з абстрактними поняттями в уявленні освіченого музиканта виникають *звукові та моторні образи*, що відповідають елементам нотного тексту різних структурних рівнів, або (в ідеалі) — всьому текстовому фрагменту, охопленому актом зорового сприйняття. Звичайно, це інша за типом реакція інтерпретатора на знакові носії. Ця сторона інтерпретації є для музиканта ще більш важливою, ніж понятійний відгук на графічні знаки. З точки зору семіотики усі зазначені типи відгуку свідомості музиканта-виконавця на візуально сприйнятий нотний текст є рівноправними сторонами, або, якщо завгодно, двома ярусами, рівнями, компонентами інтерпретації.

Зауважимо, що відгук свідомості музиканта-виконавця на поданий чи будь-який інший нотографічний текст не приречений бути обмеженим тільки обговореними вище розуміннями і уявленнями. У процесі сприйняття тексту в нього, як і у кожної людської особистості, можуть виникати зовсім інші інтерпретації. Так, скажімо, «відгуком» свідомості музиканта на графічні знаки можуть стати емоційні реакції, естетичні оцінки, асоціативні образи. Наприклад, музиканту може не сподобатися колір паперу, нечіткість знаків чи їх надто щільне розташування на сторінці. Або, навпаки, у виконавця може виникнути естетичне ставлення і почуття пошани до старовинного рукописного тексту, образні асоціації з художнім орнаментом тощо. Усі подібні реакції є смисловими (або, як сказав би психолог О. Леонтьєв, «особистісно-смисловими»). Вони можуть бути добре усвідомленими і навіть суб'єктивно дуже важливими для особистості виконавця. Тим не менш, подібні інтерпретації недоцільно розглядати під кутом зору *адекватності чи неадекватності*, бо вони не мають відношення до завдання звукового втілення музичного твору.

Припустимо, що музикант-виконавець вдало впорався із завданнями адекватної інтерпретації знаків нотного тексту. Далі перед ним постає більш складне завдання. Йому потрібно визначити: а) рівень гучності для кожного звукового елемента (тону, акорду, мелодичного звороту); б) середню швидкість руху (орієнтиром для визначення якої в даному прикладі є пульсація чвертей); в) моменти відхилення від даної швидкості; г) характер артикуляції кожного звукового елемента; г) структуру і характер фразування музично-мовленнєвого тексту.

З цих питань починається третій, найбільш важкий, творчий і відповідальний етап інтерпретації музичного твору. З погляду семіотики, суть цього етапу полягає в *інтерпретації музично-звукового тексту твору* (МТ-II). Цей етап інтерпретації (позначимо її як Іп-2) якісно відрізняється від розглянутих вище дій зі встановлення значень нотографічних знаків. Тут знаковим предметом, який «звертається» до свідомості музиканта-виконавця є вже не нотографічна форма (МТ-IV), а саме ідеальна звукова форма твору (МТ-II), яку музикантові потрібно інтерпретувати як художнє явище.

Тут ми змушені висловити тривіальне положення: музика, як би хто не ставився до цього виду мистецтва, являє собою звуковий предмет чи процес, функція якого далеко не вичерпується здатністю викликати в людини певний фізичний або психічний відгук. Є достатні підстави розглядати звукові форми музики як різноманітні, складні, тонко диференційовані знаки, значенням яких є абстраговані образи природних феноменів і явищ психологічного світу людини. Якщо придумана композитором звукова форма насправді має функцію знакового предмета (тексту), то обов'язковим завданням музиканта-виконавця є усвідомлення його значень і смислів.

Смислова інтерпретація звукової форми (І-2) — справа досить складна. Не кожний музикант має достатній досвід чи талант для вирішення такого завдання. Тут знову на допомогу можуть прийти досвідчені фахівці — колеги-виконавці, викладачі, редактори нотних видань. Наприклад, рукописний текст Й. С. Баха в редакції Бруно Муджеліні має більш зручний для інтерпретації вигляд (Рисунок 2).

Що саме зробив редактор? Він привів нотний запис до більш сучасного вигляду, вирішив проблему пристосування технічного апарату виконавця до вимог звукової форми (вказівки щодо розподілу рук і аплікатури). Окрім цього він дав досить чіткі підказки щодо швидкості пульсації чверток, загального характеру руху (*Andante con moto*), динаміки (*p*), фразування і педалізації. Це чудово. Але чому виконавець має довіряти вказівкам Б. Муджеліні? Звідки він узяв, що саме так треба розуміти і виконувати цей текст? Зрозуміло, що не від автора (згадану роботу редактора і твор композитора розділяють майже два століття). Імовірно, в наведеній редакційній версії відбилися власні естетичні уподобання редактора, його враження від конкретних зразків виконання твору видатними артистами тої пори, уявлення сучасників про музику Баха.

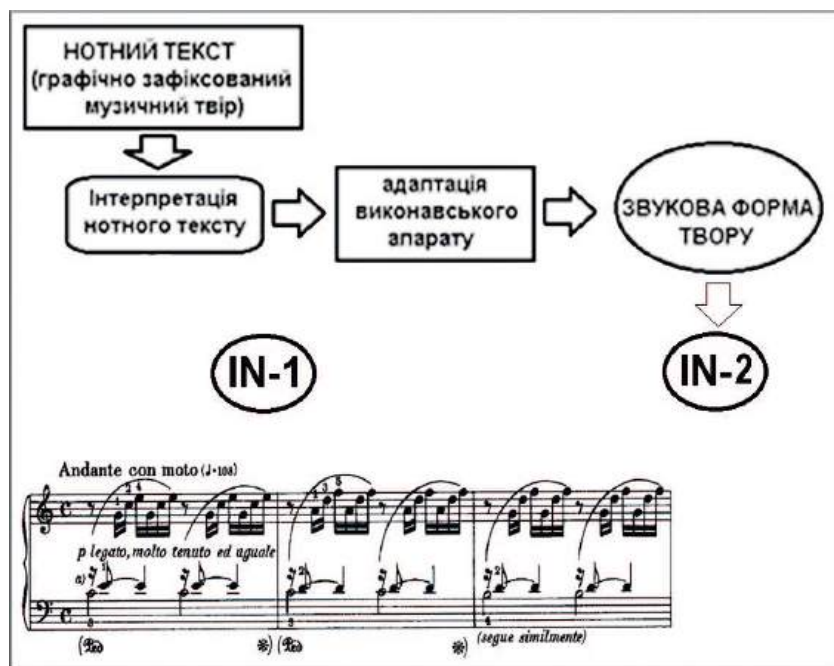


Рисунок 2. Схема інтерпретації нотографічного тексту, його адаптації до умов виконання і формування образу звукової форми твору в уявленні виконавця.

Очевидно, що редакція твору, запропонована Б. Муджелліні, — це його виконавська інтерпретація цього твору, його версія, приблизно зафіксована графічними засобами. Оскільки Муджелліні був талановитим піаністом, композитором, вдумливим дослідником, його інтерпретація заслуговує великої довіри і може бути з повагою взята за взірець менш досвідченими музикантами.

Втім, наявність старанно відредагованих нотних текстів остаточно не вирішує проблем, які стоять перед виконавцем. По-перше, нотографічна фіксація виконавської інтерпретації є досить приблизною. Насправді: як розуміти зазначений в нотах динамічний відтінок «ріано»? Яке «мірило гучності» можна використати, щоб досягти необхідного динамічного рівня? Чи всі звуки потрібно грати однаково тихо? Врешті-решт, кожний виконавець змушений сам визначитися з рівнем динаміки та його змінами протягом всього твору. Те ж саме стосується особливостей артикуляції тонів, коливань темпу (агогіки) і фразування. Окрім того, існує ще багато інших і неоднакових редакцій тексту прелюдій і фуг «ДТК», зроблених видатними й поважними спеціалістами, серед яких Б. Барток, Г. Бішоф, Ф. Бузоні, Ф. Кролль, К. Таузіг, К. Черні та інші. Кому з них можна довіряти?

Так ми підходимо до більш загального і принципового питання: на яких засадах у принципі створюються конкретні редакції музичного твору, на яких підставах формуються конкретні інтерпретації художньо-образного смислу музичного твору?

Розглянемо далі можливі варіанти відповіді на це важливе запитання теорії музичного виконавства і запропонуємо досить просту типологію виконання музичного твору. Вона не призначена конкурувати з іншими пропозиціями вчених щодо різних «виконавських стратегій» (О. Катрич, Ю. Ніколаєвська), «принципів» (О. Котляревська), «орієнтацій» (О. Шадріна-Личак), «векторів» (О. Величко) чи якось інакше осмислених типів музично-виконавських дій. Тим більше, вона не претендує на статус довшеної класифікації. Викладена далі типологія має послужити робочою моделлю, що наочно відображає «простір» мистецтва музичного виконання.

У розв'язанні цього питання доречно буде звернутися до чіткого і глибокого уявлення св. Томи Аквінського щодо спря-

мованості людських дій. На відміну від інстинктивних дій тварин, людські дії завжди виявляють розумну волю (*actus voluntatis*). У вольовому акті Тома розрізняв цільову спрямованість (*intentio*) та вибір засобів досягнення цілі (*electio*)¹. Ця проста понятійна модель добре характеризує дії музиканта-виконавця. Вони завжди спрямовані на ціль, якою є створення звукової форми, і завжди пов'язані з пошуком відповідних засобів.

Вважаємо, що буде корисно ввести до апарату теорії музичної інтерпретації поняття *інтенції* (*intentio*). Це латинське слово має таке значення: «намір, задум; напруга, зусилля; інтенсивність, сила; тонус...»². Як і кожний психічний феномен, інтенція музиканта-виконавця має безліч якісних нюансів, і, врешті решт, завжди є індивідуально неповторною. Втім, у самому загальному плані можна розрізнити два головних напрямки процесу осмислення і озвучування розкодованого музикантом нотного тексту твору. Позначимо ці напрямки як *інтровертивний* і *екстравертивний*. Звертаючись до цих психологічних понять, що виникли і отримали широке використання у сфері психології (К. Юнг, Г. Айзенк, К. Леонгард та інші) ми не маємо наміру ставати на рейки певних психологічних концепцій особистості. Ці слова розуміються тут майже буквально.

Інтровертивна (від латинських *intro* — всередину + *verto* — повертати, спрямовувати) *інтенція* музичної інтерпретації в цьому контексті означає, що ціллю виконавських дій є самовираження, розкриття власного відчуття, переживання і розуміння всесвіту, людини, соціуму, мистецтва, в тому числі й того конкретного музичного твору, формою якого музикант користується для досягнення такої цілі. Подібна цілеспрямованість визначає характер *елекції*. У пошуку засобів виразовості виконавець схиль-

¹ Thomas Aquinas. The Summa Theologica. Translated by Fathers of the English Dominican Province. Question 12. Of Intention; L.12, C.5. 2006. URL: https://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/12251274,_Thomas_Aquinas,_Summa_Theologiae_%5B1%5D,_EN.pdf

² Чуракова Л. П. Латинсько-український та українсько-латинський словник — понад 25 тисяч слів та словосполучень. Київ: Чумацький шлях, 2009. 617 с. С. 109.

ний до ігнорування різних зовнішніх впливів: рекомендацій фахівців, загально схвалених зразків відтворення музичного тексту, очікувань слухачів, чи навіть іноді вказівок авторів композицій.

Інтровертивна орієнтація виконання творів, імовірно, має різні психологічні підстави. Дуже грубо можна розрізнити: а) раціонально «розраховані» інтерпретації, які пов'язані з ретельним аналізом тексту і власних образних рефлексій; б) стихійні, спонтанні, інтуїтивні трактування, що опираються на емоційні оцінки та чуттєві реакції. Слідування інтровертивним цільовим курсом веде геніального музиканта до створення унікальних шедеврів виконавського мистецтва. Така ж сама інтенція найчастіше веде мало обдарованого і освіченого індивіда до абсурдних, потворних, кумедних і, врешті решт, нікому не потрібних звукових акцій.

Екстравертивна (від *extra* — назовні) *інтенція* музичної інтерпретації — вираз, що характеризує інше цілеспрямування, коли музикант-виконавець свідомо чи несвідомо шукає зовнішні опори, орієнтири, моделі для власних виконавських версій.

Перший орієнтир інтерпретації умовно назовемо **«задумом композитора»**. З психологічного погляду, композиторський задум твору — надзвичайно цікавий і досі мало досліджений предмет теорії музичного мислення. Інколи під цим виразом розуміють «...швидкоплинний образ, що спалахнув в уявленні митця, інколи — головну ідею чи тему художнього артефакту, в іншому разі — ескіз або композиційний план форми і т. д.»¹. Однак, що можна напевно сказати про ці акти чи продукти музичного мислення? Художній задум твору — це ідеальне «щось», завжди глухо закрите від нас у «чорному ящику» творчого процесу. Висловлення самих композиторів, в яких вони інколи щиро намагаються передати власні рефлексії щодо творчого про-

¹ Шип С. Задум музичного твору у лінгвосеміотичному аспекті. *Музична україністика: сучасний вимір*: 36. наук. статей пам'яті композитора й музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Антона Мухи / Ред.-упоряд. О. Кушнірук. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2009. С. 105–119.

цесу, можуть розцінюватися як орієнтир для побудови виконавської версії твору.

Розраховуючи на можливість підібратися до «задуму» конкретного твору, виконавці та музикознавці-дослідники заглиблюються в обставини життя і творчого шляху композитора; відшукують події, що можуть бути пов'язані з працею над твором; виявляють стан фізичного та психічного здоров'я і, врешті-решт, намагаються проникнути у психологічну мотивацію, світоглядні передумови і ментальні процеси, що вплинули на образний зміст цього творчого доробку. Подібні заняття є цікавими й корисними для музикантів-виконавців. Втім, вони звичайно проявляють свою корисність опосередковано і непомітно, впливаючи в цілому на готовність музиканта інтерпретувати музичний твір на основі набутої інформації про особистість автора. Однак установка на «задум автора» не гарантує художньої ефективності виконання. Нерідко щирі спроби виконавця різними засобами проникнути в задум музичного твору ведуть до хибних, потворних, неадекватних трактувань художнього твору. Окрім цього, подібна «психологічно інформована інтерпретація»¹ в принципі «не працює», коли потрібно виконувати твір фольклорного походження.

Другий шлях створення екстравертивної інтерпретації можна охарактеризувати як **герменевтичний**. Йдеться про виконавську орієнтацію на словесні тексти, які пояснюють, тлумачать, інтерпретують зміст музичних творів. До словесних інтерпретацій музики відношення буває саме різне. Є професійні музиканти, які позитивно ставляться до можливості передачі засобами вербальної мови художньо-образного змісту музичної форми. Дехто навіть досягає в такому виді діяльності вражаючих успіхів (йдеться, скажімо, про характеристики музичних творів у художній літературі та поезії). А хтось інший ставить до такої можливості цілком негативно, із скепсисом, наголошуючи на тому, що зміст музики не можна, і не слід передати словами. Праві усі.

¹ Цю виконавську орієнтацію можна позначити за аналогією з широко розповсюдженим виразом «історично інформоване виконавство» (Historical Informed Performance).

Звичайно, слова не можуть гарантовано передавати художньо-образний зміст творів мистецтва, як, доречи, і всього того, що людина думає, відчуває, переживає. Словесна мова — не абсолютний засіб обміну інформацією. Втім, це достатньо гнучкий і ефективний засіб. Отже, не варто впадати у крайнощі: вербальний текст у певному наближенні може відобразити зміст музичного твору, тобто — складну психофізичну і когнітивну реакцію людини на музично-звукову форму.

Не даремно, композитори дуже часто надають виконавцям словесні підказки у вигляді красномовних назв, присвят, великих або розгорнутих описань (у так званих програмних творах). У принципі музиканти-виконавці не зобов'язані слідувати герменевтичним підказкам композиторів чи когось інше. Особливо небезпечно, наприклад, сліпо довіряти і слідувати вербальним поясненням, які надаються дилетантами. Можна навести багато прикладів невдалих назв конкретних музичних творів, запропонованих «добрими людьми». До таких назв належить, скажімо, фортепіанна соната Бетговена, Оп. 27, № 2, яка сьогодні відома багатьом людям як «Місячна соната». Звісно, жодний серйозний піаніст не стане орієнтуватися на такий герменевтичний маркер. Когось, можливо, така характеристика привабить, і наведе на думки про створення звукової картини місячної ночі. Втім, мало імовірно, що така інтерпретація буде мати значну художню цінність.

Тепер ми можемо краще зрозуміти причину негативного ставлення Ігоря Стравінського начебто до інтерпретації його творів. Під «інтерпретацією» маестро мав на увазі саме герменевтичний словесний коментар. Нагадаємо, що композитор іронічно висловився про критиків, які його запитували щодо образного смислу одного епізоду з «Симфонії у трьох частинах». Їх цікавило: чи означають репліки басового кларнету сміх? Подамо цей фрагмент з 1 частини твору (показані партії дерев'яних духових інструментів) (Розміщений нижче).

I. Стравінський не дав щодо цього епізоду ніякого герменевтичного пояснення. Цей приклад свідчить про те, що композитор або не мав чіткого уявлення про свій творчий задум, або не хотів його відкривати, або вважав, що музикантам-виконавцям і

слухачам про це не треба знати. Дозволимо собі трохи посперечатися з майстром. На нашу думку, музиканти-виконавці не можуть бути зовсім байдужі до можливості інтерпретувати репліки бас-кларнета як сміх. Можна з такою герменевтикою не погодитися, але будь-яке словесне пояснення, отримане від композитора, може істотно вплинути на розуміння цього фрагмента, на його слухачку та виконавську інтерпретацію.

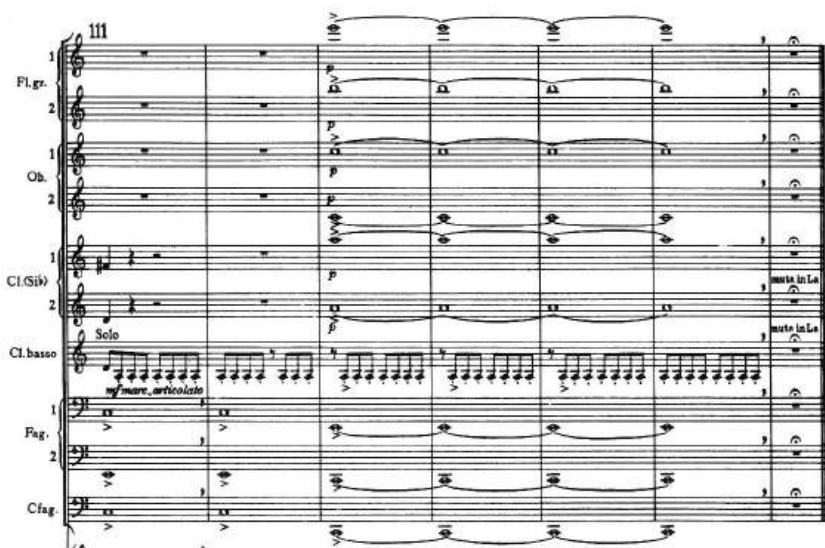


Рисунок 3. Фрагмент з «Symphony in three movements» I. Стравінського.

Звернемо тепер увагу на те, що герменевтичний текст не завжди буває продуктом суб'єктивного розуміння музично-звукової форми. Герменевтика мистецтва може спиратися на об'єктивні знання про музичні знаки та значення. І тоді вона стає більш надійним орієнтиром для музично-виконавської інтерпретації. Пояснення цього положення вимагає занурення в особливості музичного мовлення і його знакової організації¹. Не будемо злов-

¹ Пошлемося на нашу роботу: Шип С. Музична герменевтика: Монографія. Суми: Цьома С. П., 2023. 137 с.

живати увагою читачів і наведемо далі тільки кілька пояснюючих прикладів семіотично обґрунтованої музичної герменевтики.

Усі дослідники творчості Й. С. Баха обов'язково звертали увагу на використання в музиці майстра певних типових звукових форм, які несуть досить конкретний образний смисл (тут можна казати — значення), зумовлений традицією професійної релігійної музики барокової доби. Подібні інтонаційні форми називалися риторичними фігурами. Вони не просто виражали, як і всі інші елементи музичної форми, а саме позначали релігійні переживання і уявлення. Такі, наприклад, як уявлення про інкарнацію, хресні страждання і воскресіння Ісуса Христа. Розгорнуту панораму таких музичних знаків наводить Альберт Швейцер в роботі, присвяченій Й. С. Баху¹. У сучасній виконавській практиці та літературі набуло поширення герменевтичне трактування прелюдій і фуг «ДТК» Баха Болеславом Яворським. Згідно з думкою вченого, кожний з мікроциклів цього грандіозного твору пов'язаний з тим чи іншим сакральним образом або оповіданням Старого та Нового Заповіту.

Третій підхід до створення виконавської версії музичного твору можна назвати *еталонним* (від французького *etalon* — зразок). Він зустрічається дуже часто в академічній практиці, коли учень намагається відтворити виконання твору вчителем або більш досвідченим чи талановитим учнем. Еталонним підходом до виконання ефективно творів європейської класики нерідко користуються китайські музиканти та представники інших азіатських культур. Такий підхід відповідає культурним традиціям Сходу і сприймається там як достойний принцип дій музиканта-виконавця.

Може виникнути запитання: чи є підстави вважати точне відтворення чиєїсь інтерпретації музичного твору актом виконавського мистецтва? Теоретично такі підстави існують. Музикант — не автомат, і не папуга, який відтворює звукові артефакти, зовсім не розуміючи їх сенсу і призначення (вибачаюся перед

¹ Schweitzer Albert. Johann Sebastian Bach. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908; Nachdruck Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, 1979.

птахами, якщо недооцінив їхні інтелектуальні здібності). Навіть самий скромний за своїми здібностями музикант має деяке розуміння найскладнішого музичного твору. Коли такий музикант, озброєний достатньою для такої дії виконавською технікою, відтворює певний конкретний звуковий зразок інтерпретації твору, він так чи інакше індивідуально осмислює цю «привласнену» художню інтерпретацію. Іншим питанням є цінність подібних виконавських актів. Вочевидь, значущість відтворень еталонних версій, особливо на початку учнівства і творчої кар'єри музиканта, може бути високою для індивіда, притому культурна цінність подібних дій є мізерно малою.

Четвертий варіант екстравертивної інтерпретації музичного твору охарактеризуємо як *нормативний*. Його особливістю є орієнтація музиканта вже не на конкретний зразок виконання твору, а на певний *тип* осмислення і втілення звукової форми. Для більш диференційованого описання доречно звернутися до апробованого і поширеного в спеціальній літературі поняття *музично-виконавського стилю*.

Виконавський стиль визначимо як *комплекс індивідуально-типових виконавських засобів виразності (темпоритму, динаміки, артикуляції, фразування), обумовлений типовим художньо-образним завданням*. Причиною виникнення і розвитку музично-виконавських стилів є індивідуально неповторні, але водночас типові якості: особистості митця, етнічної культури, жанру або соціального організму на певному етапі його історичного буття. Відповідно до цих підстав, виділимо виконавські стилі персональні, національні, жанрові та історичні. Розглянемо їх за порядком.

Індивідуальний стиль музичного виконавства рідко проявляє себе так яскраво, як проявляють себе індивідуальні композиторські стилі. Це й зрозуміло, бо екстравертивна інтенція музиканта-виконавця має своїм головним завданням виявлення перш за все стильових особливостей, притаманних музичного твору. Тим не менш, інтерпретації деяких видатних митців виявляють стійкі властивості, що відрізняють їх від інтерпретацій інших музикантів. Тому досвідчені слухачі можуть розпізнавати персональні стилі музично-виконавського мистецтва. Індивідуальні виконавські стилі зумовлюються соматичними і психологічними (духо-

вними) індивідуально-типовими властивостями музикантів. Наприклад, виразними персональними стилями відзначено мистецтво С. Рахманінова, Ф. Бузона, А. Рубінштейна, В. Горовиця, Я. Хейфеця, Д. Ойстраха, А. Тосканіні, В. Фуртвенглера. Звісно, що персональні стилі Е. Карузо, Ф. Шаляпіна, С. Крушельницької, А. Нежданової, Б. Гмирі, М. Каллас та інших видатних вокалістів минулого століття вирізняються на загальному тлі більш яскраво завдяки неповторним тембрам їх голосів та манери артикуляції вербального тексту.

Якщо ми знову повернемося до цитованих вище слів І. Стравінського, то відзначимо, що композитор висловив своє позитивне ставлення до цього вектора інтерпретації. Він, нагадаємо, велике значення надавав звукозаписам творів, які виконувалися під його власним керуванням. Уважно вивчаючи ці записи — вважав композитор, — виконавці можуть засвоїти притаманний йому стиль інтерпретації.

Екстравертивна інтенція може виявити себе у зверненні інтерпретатора до певного *національного виконавського стилю*. Такі стилі слабо себе виявляють у інтерпретаціях творів класичного мистецтва. Втім, досвідчені спеціалісти помічають тонкі відмінності італійської та української шкіл вокалу; французької та німецької шкіл гри на органі та духових інструментах; американської школи фортепіанного виконавства тощо. Зазначимо, що під школою тут мається на увазі не стільки принципи, підходи й методи навчання, скільки стильові особливості інтерпретацій, які можуть послужити орієнтирами для елекції виразових засобів у процесі академічної підготовки музикантів-виконавців. Очевидно, що національний виконавський стиль набагато краще виявляє себе у виконанні зразків фольклору, або етнічно «зафарбованих» творів академічного репертуару. Наприклад, Тереса Берганса, яка чудово володіла класичним оперним стилем співу, в інтерпретації вокальної партії музики до твору «Любов-чарівниця» Мануеля де Фальї звернулася до іспанського народного стилю інтонування, наближеного до «канте хондо» (підкреслені глісандо, гіпертрофоване вібрато, брутальна атака окремих тонів, тембральне нюансування звуків низького регістру тощо).

Музикант-виконавець, який спрямовує свій пошук засобів виразовості відповідно цілі екстравертивної інтерпретації твору, може зосередити творчу увагу на певному *жанровому стилі*. Йдеться саме про жанри виконавського мистецтва. Вони не є такими очевидними, складними і розгалуженими системами родів і видів мистецтва, якими є жанрові системи фольклору, церковної або академічної музичної культури. Тим не менше, в надрах виконавського мистецтва можна виділити жанри, які розрізняються за обставинами та функціями музикування. Йдеться про кількість учасників музичної дії (сольне, камерно-ансамблеве чи оркестрове музикування), якість синергетичної взаємодії музикантів (ансамблеве інтонування або акомпанування), художньо-естетичну функцію виконавської дії (презентація музичного твору, демонстрація власної технічної віртуозності, сольна чи колективна імпровізація). На цих підставах можна виділити, наприклад, інтерпретації, які слідують стильовим нормам камерного музикування, або обережного, ретельного відтворення недоторканого зразка, або стилістиці спонтанних імпровізаційних дій.

Орієнтиром для екстравертивної інтерпретації може бути також якийсь історичний стиль. Під цим розуміється система виразових засобів та смислів, яка утворилася зусиллями певних класів або соціальних груп в певній культурі певного історичного періоду. Звичайно йдеться про міжнародні європейські стилі, які конкурували між собою, поступово змінювалися і заміщалися іншими стилями (романський, готичний, бароковий, класичний, романтичний та інші). Звісно, виконавські стилі також історично змінюються в кореляції зі стильовими тенденціями у сфері художньої творчості. Втім, виконавські стилі мають певну ступінь свободи.

Наприклад, клавірні твори Й. С. Баха, Ф. Куперена, Г. Перселла, Д. Скарлатті можуть бути виконані в романтичному фортепіанному стилі, тобто в такому стилі інтерпретації, який сформувався в історичний період розквіту романтизму як загального мистецького напрямку, тобто у практиці виконання творів Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Ф. Шопена та інших композиторів середини XIX століття. Або ті ж самі твори доби Бароко можна відтворити засобами джазового піаністичного стилю. Такого роду інтерпретації комусь подобаються, а комусь можуть здатися хиб-

ними і категорично неприпустимими. Тим не менше, вони практикуються в наш час.

Треба взяти до уваги, що інтерпретація історично-стильової спрямованості завжди наштовхується на складну проблему. Якщо композиторські стилі минулих століть (в Західній Європі — приблизно з XI ст.) проявляються завдяки музичним творам, збереженим за допомогою музичного письма, то виконавські стилі тих часів можна уявити лише в самих загальних рисах. Для їх реставрації використовуються, окрім елементів графічної фіксації звукової форми, різноманітні свідчення: інструктивні передмови композиторів до виданих нотних текстів; дидактичні, теоретичні, філософські трактати; картини, малюнки та інші іконографічні артефакти (зокрема, зображення вокалістів, інструментів і музикантів, які на них грають); інформація щодо технології виготовлення, настроювання, ремонту музичних інструментів; документальні та художньо-літературні твори джерела тощо.

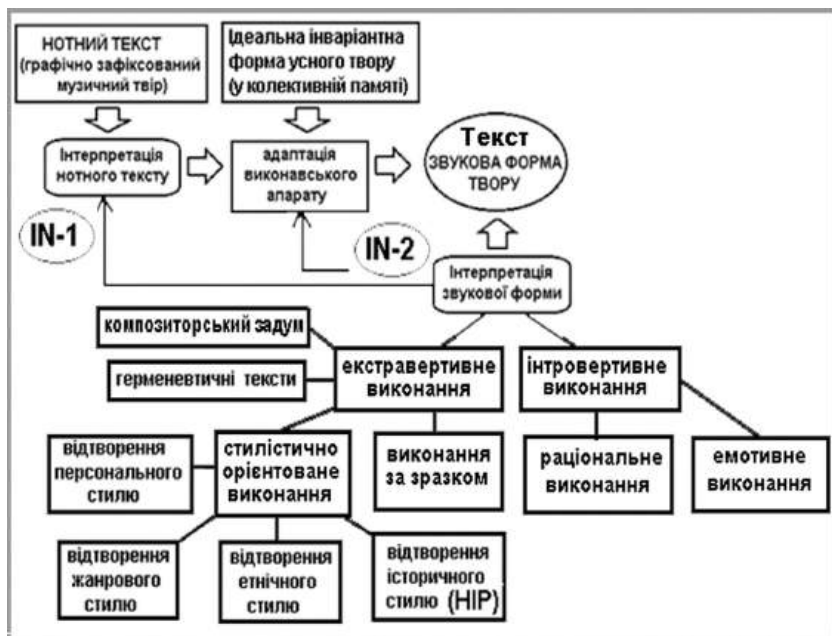


Рисунок 4. Інтерпретаційні інтенції музикантів-виконавців.

Такий підхід має усі підстави, бо стиль виконання, притаманний певному соціальному середовищу в певні історичні часи, залежав від багатьох обставин і чинників музикування, теоретично — від всього культурного середовища. Не даремно Б. Яворський, у прагненні уявити якомога краще характер звучання клавірних танцювальних сюїт Й. С. Баха, вивчав історію і характер старовинних танців, їхній зв'язок з ритуалами й церемоніями, їхній етикет і символіку, етимологію їхніх найменувань, обставини виникнення й розвитку, роль історичних персон в цьому процесі, навіть одяг і взуття танцівників. Щоб якомога точніше відтворити у своїх інтерпретаціях певний історичний стиль, музиканти напряду історично-інформованого виконавства (HIP) розшукують, ремонтують, відбудовують за описаннями старі інструменти, створюють їх аналоги, виступають в інтер'єрах старовинних приміщень (церков, фортець, бальних залів), одягаються в історичні костюми, використовують старовинні ноти, стиліці, пюпітри. Деякі подібні заходи можуть здатися комусь надмірними, дивовижними, «музейними». Однак вони, безумовно, мають своє психологічне підґрунтя і виправдання.

Теоретично охарактеризовані в цій роботі інтенції музично-виконавських дій представлені на Рисунку 4 (розміщений вище).

Висновки. У роботі було встановлено, що *музичне виконавство* — це: 1) вид діяльності, часто — професія, суттю якої є *виконання музичних творів*; 2) галузь культури, що забезпечує цю діяльність.

Музичне виконання — це необхідна для існування музики дія зі створення багатобічно регламентованої звукової форми засобами співу, гри на музичних інструментах і управління подібними процесами на основі певного плану (програми, інструкції, моделі). Музичне виконання (*performance*) доцільно розглядати як цілісність, що має дві сторони: а) «внутрішні», тобто психологічні, ідеальні процеси (пригадування, апперцепція, генерація чуттєвих образів, переживання емоцій та інші психічні дії); б) «зовнішні» дії, тобто сенсомоторні акти звукоутворення (вокалізації, артикуляції, мануальної моторики). Другий компонент часом позначається словом «озвучування». Його також можна позначити

латинським терміном «*execution*» (приведення у дію, виконання плану).

Музичний твір — феномен, який має ідеальне (психічне) і матеріальне (фізичне) буття. Ідеально він існує: а) як образ музично-звукової форми, що зберігається як інваріант у колективній пам'яті (MT-1); б) як унікальний образ музично-звукової форми, що виникає у свідомості індивіда внаслідок слухового сприйняття, продуктивного уявлення або декодування графічного тексту, і утримується в його пам'яті (MT-II). Музичний твір існує матеріально як конкретна звукова форма-процес (MT-III), що має власності, релевантні музичному мистецтву. Музичним твором також називають нотний текст, тобто графічну форму-аналог (MT-IV), яка служить меті фізичного відтворення певної ідеальної звукової форми.

Виконання музичного твору — створення конкретного фізичного звукового предмета (форми-процесу) (MT-III) на основі індивідуально неповторного і стабільного, однак при тому пластичного образу звукової форми, який існує в свідомості музиканта (MT-II). Цей індивідуальний образ більш або менш збігається з колективним інваріантним образом звукової форми (MT-I). Виконання твору слід відрізняти від його *репродукції*, коли звукова форма виникає внаслідок механічного чи електронно-цифрового процесу, і не залежить від творчої волі індивіда. На відміну від репродукції, виконання твору завжди містить в собі акт *інтерпретації*.

Музично-виконавське мистецтво (або мистецтво музичного виконання) — це вид музичного виконання, який актуалізується за двох умов: а) звукотворчі дії людей (співаків, інструменталістів, керівників ансамблю) не ототожнюються з музичним твором, тобто з певною звуковою формою, яку виконавці та слухачі знають, пам'ятають, усвідомлюють; б) створені звукові форми оцінюються соціумом як майстерні, естетично привабливі та художньо виразні за своїм результатом.

Інтерпретація музичного твору в широкому значенні цього виразу — це цілісна психологічна реакція людини (виконавця, композитора, досвідченого слухача, дилетанта, будь-кого) на подразник, яким виступає музично-звукова форма твору в будь-

якій його іпостасі (MT-I, MT-II, MT-III, MT-IV). Інтерпретацію в широкому сенсі слова називають *розумінням твору*. У більш вузькому і спеціальному (семіотичному) значенні інтерпретація твору — це а) розуміння графічної форми (нотного тексту твору) як знакового предмета; б) розуміння художньо-образного смислу індивідуально неповторної звукової форми, яка зберігається в пам'яті виконавця або моделюється на основі нотного тексту та інших зовнішніх та внутрішніх чинників.

Найбільш об'єктивно і обґрунтовано можна судити про *адекватність* інтерпретації, якщо оцінюється розуміння знаків нотного тексту. Щодо оцінки адекватності інтерпретації звукової форми твору, то вона завжди буде мати суб'єктивний характер (незалежно від того, хто виступає суб'єктом судження: інший музикант, автор твору, критик чи слухачі). При аналітичному підході до явища виконання музичного твору, інтерпретація становить внутрішній план дій, де головну роль відіграють чуттєві уявлення (переважно слухові, зорові, тактильні та моторні), образи емоцій та поняття, зокрема — поняття про значення певних звукових знаків та їх відношень.

У практиці музичного виконавства інтерпретація твору матеріально втілюється в діях звукоутворення (*execution*). Тому досить часто, коли йдеться про конкретні зразки музично-виконавського мистецтва, вирази *інтерпретація* та *виконання* використовуються в синонімічному значенні, хоча ці сторони музично-виконавського мистецтва не є тотожними.

Розглянуті в роботі типи виконання музичних творів спираються на дві психологічні інтенції музикантів-виконавців: інтровертивну і екстравертивну. *Інтровертивна інтенція* представлена двома напрямками: а) інтерпретаціями, що спираються на чуттєві реакції, емоційні переживання, вільні асоціації особистості, викликані музично-звуковою формою; б) раціонально розрахованими інтерпретаціями, які походять від аналізу засобів музичної мови, синтаксичної структури, композиційного устрою форми твору.

Екстравертивна інтенція репрезентована трьома типами спрямування виконавських дій. По-перше, це *психологічно інформовані інтерпретації*, які спираються на здобуті дані про фізич-

не та психічне життя авторів музичних композицій і спрямовані на реанімацію композиторського задуму кожного твору. По-друге, це тип виконання, коли інтерпретатор орієнтуються на *герменевтичні тексти* (назви, ремарки в нотах, епіграфи, присвячення, композиторські програми, зауваження критиків, коментарі викладачів тощо). Третій тип — це *еталонні виконання*, які ґрунтуються на догматичній реалізації принципу мімезису, коли виконавець прагне точно відтворити знайомий йому конкретний варіант звукового втілення твору. Нарешті, четвертий з розглянутих типів, позначений як *нормативний*, зумовлений орієнтацією музиканта-інтерпретатора на певний *виконавський стиль* — персональний, національний, жанровий або історичний. Окремим проявом цього типу інтерпретації є тенденція, що рельєфно проявилася в сучасній музично-виконавській практиці. Вона відома як *автентичне* або *історично-інформоване* виконавство (HIP).

Запропонована типологія є однією з багатьох теоретичних пропозицій такого роду. Вона окреслює широкий обрій можливостей музичного виконавства і дозволяє оптимістично оцінювати перспективи розвитку цієї мистецької практики в XXI столітті.

Література

1. Danuser, Hermann. Art Interpretation. Zur Terminologie: performative und hermeneutische Interpretation. In: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken. New York, Kassel, Stuttgart 2016, zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12725>
2. Dreyfus L. Beyond the Interpretation of Music. *Dutch Journal for Music Theory*. 2007. URL: https://www.academia.edu/265369/Beyond_the_Interpretation_of_Music.
3. Gutknecht, Dieter Art. Aufführungspraxis, Terminusdefinition und Problematik, Allgemeines in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart, 2016. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12979>
4. Igor Stravinsky and Robert Craft. Conversations with Igor Stravinsky. Doubleday & Co., Inc. Garden City. New York, 1959.

5. Margulis, Elizabeth. The psychology of music performance, *The Psychology of Music*. N.Y., 2018. online edn, Oxford Academic, 22 Nov. URL: <https://doi.org/10.1093/actrade/9780190640156.003.0005>
6. Morris, Ch. W. Foundations of the Theory of Signs. *International Encyclopedia of Unified Sciences*. Vol. 1, part 2. Chicago, 1938.
7. Scholes R. Semiotics and Interpretation. New Haven; London: Yale Univ. Press, 1983. 162 p.
8. Schweitzer Albert. Johann Sebastian Bach. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908; Nachdruck Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, 1979.
9. The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning, edited by Richard Parncutt and Gary E. McPherson. Oxford: Oxford University Press, 2002.
10. Thomas Aquinas. The Summa Theologica. Translated by Fathers of the English Dominican Province. Question 12. Of Intention; L.12, C.5., 2006. URL: https://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/12251274,_Thomas_Aquinas,_Summa_Theologiae_%5B1%5D,_EN.pdf
11. Turner E.O. The interpretation of Music: a Theory of Communication. *The Musical Quarterly*, Volume XXX, Issue 3, July 1944, P. 297–306, <https://doi.org/10.1093/mq/XXX.3.297>
12. Катрич О. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Київ: НМАУ, 2000. Кн. 4. С. 59–65.
13. Коновалова І. Ю. Рецепції поняття «музичний твір» у сучасному науковому дискурсі. *Культура України*, Вип. 80. 2023. С. 82–88.
14. Корній Л., Муха А., Сумарокова В. Виконавство музичне. *Українська музична енциклопедія*. Київ: ІМФЕ, 2006. Том 1. С. 350–351.
15. Котляревська О. Інтерпретація. *Українська музична енциклопедія*. Т. 2. 2008. С. 242.
16. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. 2008. № 1. С. 106–112.
17. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Текст музичного твору: практика і теорія*. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. С. 3–9.
18. Москаленко В. Г. Поняття «музичний твір» в аспекті методики аналізу. *Історичні аспекти теоретичних проблем у музикознавстві*. Київ, 1985. С. 50–64.
19. Москаленко В. Робоча програма з навчальної дисципліни «Стильові засади музично-виконавської творчості» для аспірантів... в галузі знань 02 «Культура і мистецтво», за спец. 025 «Музичне мистецтво». Київ. 2023. 29 с.

20. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 10. 2017. С. 180–198. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2017_10_15.
21. Очеретовська Н. До проблеми взаємодії змісту та форми музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2012. № 34. С. 183–194.
22. Словник української мови. В 11 томах. Том 1. АН УРСР. Інститут мовознавства. Київ: Наукова думка, 1970. 827 с.
23. Чуракова Л. П. Латинсько-український та українсько-латинський словник — понад 25 тисяч слів та словосполучень. Київ: Чумацький шлях, 2009. 617 с.
24. Шадріна-Личак О. В. Авторська аплікатура в безтактових прелюдях Ж. Ф. Дандрійо: до проблеми вивчення аутентичного стилю клавісинного виконання. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Вип. 61. Київ, 2007. С. 194–199.
25. Шадріна-Личак О. В. Клавісинна безтактова прелюдія у сучасному історично орієнтованому виконавстві. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. Київ, 2010. № 3 (8). С. 150–159.
26. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 20. Харків: ХДУМ ім. І. Котляревського, 2007. С. 218–228.
27. Шип С. Задум музичного твору у лінгвосеміотичному аспекті. *Музична україністика: сучасний вимір: 36. наук. статей пам'яті композитора й музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Антона Мухи* / Ред.-упоряд. О. Кушнірук. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2009. С. 105–119.
28. Шип С. Історично інформована інтерпретація музичного твору (HIP) у семіотичному аспекті. *Південноукраїнські мистецькі студії*. Вип. 2 (5). Одеса: Гельветика, 2024. С.157–161.
29. Шип С. Музична герменевтика: Монографія. Суми: Цьома С. П., 2023. 137 с.