

*До сторіччя Національної музичної академії України ім.  
П.І.Чайковського*

**В. Москаленко**

*Лекції  
з музичної  
інтерпретації*

**Навчальний посібник**

**Київ 2013**

## ЗМІСТ

|  |     |
|--|-----|
| <b>ПЕРЕДМОВА</b> .....                               | 4   |
| <b>Лекція перша</b>                                  |     |
| Про специфіку музичної інтерпретації .....           | 7   |
| <b>Лекція друга</b>                                  |     |
| Інтонаційна природа музики .....                     | 35  |
| <b>Лекція третя</b>                                  |     |
| Музичне мислення .....                               | 60  |
| <b>Лекція четверта</b>                               |     |
| Текст музичного твору .....                          | 90  |
| <b>Лекція п'ята</b>                                  |     |
| Музичний твір як творчий процес .....                | 107 |
| <b>Лекція шоста</b>                                  |     |
| Про розуміння музичного твору .....                  | 133 |
| <b>Лекція сьома</b>                                  |     |
| Про творчі механізми<br>музичної інтерпретації ..... | 154 |
| <b>Лекція восьма</b>                                 |     |
| Комунікативна система жанру .....                    | 181 |
| <b>Лекція дев'ята</b>                                |     |
| Стиль музичної творчості .....                       | 211 |
| <b>Алгоритм курсової роботи</b> .....                | 241 |
| <b>Список літератури</b> .....                       | 244 |
| <b>Список аудіозаписів</b> .....                     | 249 |

## Передмова

Останніми роками у вітчизняних навчальних музичних закладах під різними назвами з'явилися курси, у яких розкривається явище музичної інтерпретації. Це, з однієї сторони, свідчить про пошук нових методів досягнення художнього сенсу музичного твору, які б доповнювали вже існуючі. З іншої сторони – віддзеркалює підвищену увагу до творчої діяльності музиканта-виконавця.

Пропонований увазі читача навчальний посібник – це перший з двох запланованих автором випусків циклу лекцій по курсу музичної інтерпретації. У даному випуску публікуються початкові дев'ять лекцій курсу.

Кожна лекція складається з двох розділів: теоретичного та методичного. У теоретичній частині викладається авторська концепція музичної інтерпретації, що розкривається за допомогою відповідного поняттєвого апарату. Тут надаються визначення провідних понять і розкривається їх призначення у музичній інтерпретації. У методичній частині пропонуються ілюстрації застосування висловлених теоретичних положень. Тут же пропонуються певні практичні дії з інтерпретації музичного твору.

У кожній лекції є доповнення під назвою «Ключові слова». В ньому у тезовій формі повторюються викладені у даній лекції головні теоретичні та методичні положення. Тези пронумеровані за відомим принципом: першою цифрою означається порядковий номер відповідної лекції, другою цифрою, після крапки, означається порядковий номер тези з цієї ж лекції. У наступних лекціях при використанні раніше введених положень цифрами у квадратних дужках показується їхня адреса у ключових словах попередніх лекцій.

Таким чином, читач одержує можливість повернутися до вже пройденого теоретичного і методичного матеріалу, освіжити та поглибити його розуміння.

На завершення циклу лекцій пропонується алгоритм для підсумкової курсової роботи з музичної інтерпретації, надаються рекомендації щодо її виконання.

Як музичний матеріал для ілюстрації обрані чотири твори. Це – Соната Бетховена для фортепіано ор. 27, №2, яка відома також під назвою «Місячна соната», Соната для альту з фортепіано Д. Шостаковича ор. 147, у фіналі якої використані інтонації «Місячної сонати» Бетховена, Прелюдія Ф. Шопена для фортепіано ор. 28, №7 Ля мажор, а також романс П. Чайковського «Благословляю вас, леса...» ор. 47, №5. Ці твори розглядаються у художній аурі їх музично-виконавських прочитань.

У практичній роботі автора даного курсу для ілюстрації висловлених положень використовуються також інші музичні твори та їх виконавські версії, аудіо чи відеозаписи майстер-класів, музичні відеофільми тощо.

За педагогом, який веде курс музичної інтерпретації або інші споріднені курси, завжди відкрита можливість використовувати пропонований зміст курсу, алгоритм курсової роботи, а також ілюстративний матеріал за власними уподобаннями.

Автор висловлює подяку професору Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського В.В. Коростельову за допомогу, одержану при роботі над книгою.

## Лекція перша

### Про специфіку музичної інтерпретації

В центрі нашої уваги знаходиться творча діяльність професійного музиканта, яка націлена на створення музичного твору. У цій діяльності ми розрізняємо *творчо-пошукову*, *інтерпретуючу* та *виконавсько-втілюючу* спрямованості.

Творчо-пошукова лінія найбільш повно розкривається у процесі творення музики. Інтерпретуюча – при розкритті її виразового потенціалу. Назва «виконавсько-втілююча» говорить сама за себе. Йдеться про реалізацію музичного твору в звучанні.

У музичній творчості ці спрямованості доповнюють одна іншу. Створюючи музику, композитор подумки або «вголос» її виконує. Виконавець, реалізуючи твір у звучанні, коригує («до-створює») його попередньо обмірковану інтерпретаційну версію. Формування ж цієї версії є неможливим без участі творчо-пошукового («композиторського») начала.

Звернемося до найбільш загального значення поняття<sup>1</sup> «інтерпретація». У Філософському енциклопедичному словнику<sup>2</sup> надається наступне загальне визначення: **«Інтер-претація <...> у широкому значенні – фундаментальна операція мислення, надання смислу будь-яким проявам духовної діяльності людини, об'єктивованим у знаковій або чуттєво-наочній формі. Інтерпретація – основа будь-якого процесу комунікації, коли треба тлумачити наміри й вчинки людей, їх слова та жести, твори художньої літератури, музики, мистецтва, знакові системи»** /44, с.220/.

Найближчою за смыслом до слова «інтерпретація» є «герменевтика». Це слово походить від грецького *germēneutikē*. І латинське *interpretatio*, і *germēneutikē* перекладаються як «роз'яснення», «тлумачення». Але у науковому значенні терміни «інтерпретація» і «герменевтика» різняться<sup>3</sup>.

Вважається, що слово «герменевтика» пов'язане з ім'ям Гермеса – вісника богів у давньогрецькій міфології. В Логічному словнику-довіднику<sup>4</sup> герменевтика характеризується як «...мистецтво тлумачення, перекладу переважно стародавніх літературних текстів, яке базується на граматичному дослідженні мови, вивченні закономірностей конкретних типів літературних творів та відповідних до даного тексту історичних пам'яток, на виявленні підтекстового, замаскованого з якихось причин смислового змісту і т. п. <...> У тих випадках, коли необхідно виразити в понятті процес тлумачення, пояснення, роз'яснення, застосовується наукове поняття “інтерпретація”, яке розповсюджується як на тлумачення стародавньої, так і сучасної літератури та її текстів» /21, с.117/.

Сприймавши плідні ідеї герменевтики, інтерпретація поступово розповсюджує свою увагу на найрізноманітніші сфери людської діяльності, включаючи музичне мистецтво. Звернемо у цьому зв'язку увагу на те, що дослівні переклади латинського *interpretatio* – «роз'яснення» чи «тлумачення» – недостатньо повно розкривають творчу роль інтерпретатора музичного твору.

<sup>1</sup> «Поняття – цілісна сукупність суджень, тобто думок, у яких що-небудь стверджується про відмітні ознаки досліджуваного об'єкта, ядром якої є судження про найбільш загальні і у той же час суттєві ознаки цього об'єкта» /21, с.456/.

<sup>2</sup> Философский энциклопедический словарь. Изд. 2-е. М.: Советская энциклопедия, 1989.

<sup>3</sup> «У науковій практиці терміном називається точна назва строго визначеного поняття» /21, с.594/.

<sup>4</sup> Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник. — М.: Наука, 1975.

Призначення музичної інтерпретації також полягає в естетичному оновленні, розкритті виразових можливостей об'єкту інтерпретування, у його пристосуванні до нових життєвих потреб і навіть – у створенні нового музичного твору на підставі вже існуючого художнього матеріалу.

В «Музичній енциклопедії»<sup>5</sup> ми прочитаємо, що інтерпретація – це «...художнє тлумачення співаком, інструменталістом, диригентом, камерним ансамблем музичного твору в процесі його виконання, розкриття ідейно-образного змісту музики виразовими і технічними засобами виконавського мистецтва» /20, с.549/. Як бачимо, за таким підходом інтерпретаторами художнього твору є виконавці, і лише вони.

Ми ж відносимо до кола музичних інтерпретаторів не тільки музикантів-виконавців, але також музикознавців (істориків, теоретиків, критиків музики тощо), музичних режисерів, викладачів музики, музичних письменників і всіх інших, чия діяльність так чи інакше пов'язана з розкриттям сутності музичної думки, з досягненням її виразово-смилового потенціалу.

Включимо у це коло і тих композиторів, які у своїй музиці звертаються до перетворення художнього матеріалу з творів інших авторів або ж із своїх власних творів.

Специфіка музичної інтерпретації визначається, по-перше, *властивостями матеріалу*, що інтерпретується, по-друге, *завданнями*, які ставить перед собою інтерпретатор, і, по-третє, *особливостями інтерпретуючої діяльності*.

Розпочнемо з матеріалу, що інтерпретується.

«Жоден твір не може бути цілком зрозумілим, окрім як у взаємозв'язку зі всім обсягом уявлень, з яких воно виникло, і за допомогою знання всіх життєвих відносин, як письменників, так і тих, для кого вони писали», – відзначає видатний представник герменевтичного вчення Ф. Шлейєр-махер /14, с.71/. Ця думка має пряме відношення до творчої діяльності музиканта-інтерпретатора. Однак безпосереднім об'єктом його уваги усе ж таки є музика, що презентована музичними творами.

Відомо, що мові музики не властива предметність, «наочність» значень, що характеризує більшість інших мов. Не можна у звичайному розумінні говорити й про стійку *лексику*<sup>6</sup>, а тому й про *словник* музичної мови.

Нотним записом фіксується лише деяке «русло», берегами якого спрямована і водночас обмежена течія музичної думки. Духовна і тілесно-рухова енергетика, емоційне наповнення музичної думки, її звукова конкретика і, значною мірою, естетичні властивості – усе це відтворюється музикантом-виконавцем кожного разу заново.

Уточнюючи завдання, які вирішуються музичною інтерпретацією, ми звертаємося до порівняння споріднених інструментів пізнання музичного твору – *аналізу і інтерпретації*.

1. «Інтерпретацію» вважатимемо більш загальним поняттям, «аналіз» – однією з її базових складових.

---

<sup>5</sup> Музыкальная энциклопедия в 6 томах. Гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия. 1973-82.

<sup>6</sup> Від грець. *lexis* – слово, вираз, мовний зворот.

2. В «аналізі» переважно досліджується форма музичного твору. У «музичній інтерпретації» ми намагаємося пізнати музичний твір у повному обсязі.

3. В «аналізі» переважно досліджується «відстояний» результат композиторської творчості, що фіксується у нотному запису. Музикант-інтерпретатор, спираючись на властиві даному музичному твору формотворчі ресурси, переходить до пошуку та апробації виразових можливостей музичного матеріалу і, на підставі цього, створює власну *інтерпретаційну версію*<sup>7</sup> твору.

4. Відповідно, до сфери уваги інтерпретатора потрапляє не лише «об'єктивований», зафіксований нотним записом план композиторської музичної думки, але й будь-які раніше створені або гіпотетично можливі версії – варіанти художніх, аналітичних, критичних чи яких-небудь інших «прочитань» музичного твору.

5. Серед цих версій особлива увага приділяється виконавським трактуванням музичного твору. В них відкладається художній досвід осягнення його смислової сфери, котрим збагачуються слухові уявлення інтерпретатора.

Одним з головних завдань музичної інтерпретації є формування художньо самостійної *виконавської версії* музичного твору. Згідно з цим, в курсі музичної інтерпретації розрізнятимемо поняття «твір композитора» та «твір виконавця».

У музичній практиці використовуються три різні значення «інтерпретації»:

а) широке значення, коли цим терміном позначається дана *галузь* наукового знання;

б) сама *діяльність* задля осмислення-тлумачення музичного твору;

в) більш вузьке значення, коли терміном «інтерпретація» позначається *результат* такої діяльності.

Враховуючи таку багатозначність, для характеристики діяльності, що пов'язана з тлумаченням музичного твору або інших об'єктів, використовуватимемо термін *інтерпретування*. Результат інтерпретування музичного твору позначатиметься терміном *інтерпретаційна версія*, або ж просто *версія*.

За терміном *інтерпретація* зберігається узагальнююче значення. Якщо йдеться про *музичну інтерпретацію*, то цим терміном позначаються будь-які види творчої діяльності, що націлена на тлумачення музичного висловлювання, а також відповідна галузь музичного знання.

Особлива увага в курсі музичної інтерпретації приділяється *теоретичним* та *методичним аспектам* музичного інтерпретування. Для їх роз'яснення використовуватиметься відповідний поняттєвий апарат, а поняттям, з яких складається цей апарат, будуть надані визначення.

Роль таких визначень може бути порівняна з темами музичного твору, котрі потребують свого розвитку та додаткового розкриття у подальшому. Кожне формульне визначення

---

<sup>7</sup> «Версія (лат. *versio* – зворот, видозміна; франц. *version* – переклад, тлумачення) – одне з декількох можливих, відмінних одне від одного пояснень чи тлумачень якогось одного і того ж самого факту, явища, події...» /21, с.85/.

поняття – це свого роду вершина умовної піраміди. Спускаючись з вершини на нижчу і більш широку сходинку піраміди, ми розширюємо й наші уявлення про поняття, яке визначається.

Наводимо визначення поняття «музичне інтерпретування», яке є провідним для курсу музичної інтерпретації: **музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору.**

Подане визначення викликає низку запитань, від відповіді на які залежить його більш поглиблене розуміння, наприклад:

- Якою є роль інтелекту у музичному інтерпретуванні?
- Що мається на увазі під музичним мисленням?
- Що мається на увазі під музичним твором?

На ці та інші можливі запитання намагатимемося надати відповідь у наших наступних лекціях.

У науковій літературі за способом інтерпретування розрізняються буденний, науковий та художній різновиди інтерпретації /18, с.58 – 109/. Може видатися, що музичне інтерпретування відноситься тільки до художнього різновиду. Однак на практиці в ньому синтезуються можливості всіх трьох різновидів.

Наприклад, властивості «буденності» у сприйнятті музики можуть не лише не суперечити «художності» або «науковості», але навпаки – сприяти їх поглибленню. «Буденність» сприяє безпосередності сприйняття, ефекту емоційного одкровення («як уперше!»). З іншого боку, усвідомлення загальних та індивідуальних властивостей музичної форми (аспект «науковості») допоможе природніше вибудувати музичний твір-ціле, прояснити для інтерпретатора логіку розгортання музичного смислу.

Розподіл на буденну, наукову і художню інтерпретацію стосується не лише музики. Він має ширше значення і може використовуватися як один з універсальних інструментів пізнання. Однак для музики продуктивнішою представляється класифікація, в якій за точку відліку береться результат інтерпретування – власне інтерпретаційна версія.

Враховуючи відміни у змісті та способі існування інтерпретаційних версій музичного твору, виділимо наступні різновиди інтерпретації: *слухацьку, редакторську, виконавську, композиторську, режисерську, технологічну та музикознавчу*. До різновидів музичної інтерпретації також віднесемо *виконавське перекладення*.

Деякі з цих різновидів вже добре нам відомі, інші потребують додаткових роз'яснень.

### **1. Слухацька інтерпретація.**

У даному різновиді версія музичного твору живе лише у слухових уявленнях. Слухові уявлення професійного музиканта стають підставою для формування інших різновидів музичної інтерпретації.

### **2. Редакторська інтерпретація.**



У цьому різновиді підсумком інтерпретування є адаптований до завдань текстологічного, виконавського або педагогічного характеру варіант нотного запису музичного твору.

### **3. Виконавська інтерпретація.**

Вона виражається творчим прочитанням та озвучуванням музичного твору без порушення внутрішньої структури і заміни задуманого композитором інструментарію.

Прислухаємося до відомого афоризму Ф. Бузоні: «Виконання твору – теж транскрипція» /11, с.146/. У наведених слова відчувається стремління підкреслити творчий характер музично-виконавського мистецтва.

### **4. Виконавське перекладення.**

Для цього різновиду інтерпретації є показовим виконання музичного твору на інструменті (інструментах) іншого типу, ніж це передбачав композитор. Тут можуть робитися коректури авторського нотного запису (*редакція*), якими, однак, не повинна порушуватися музично-образна структура першоджерела.

Так, піаністи грають музику, що написана для клавіру, альтисти виконують на своєму інструменті музику, що написана для скрипки або для віолончелі, віолончелісти – музику, написану для альту тощо. На баяні або на акордеоні часто виконується музика для клавіру або фортепіано. При цьому виконавці намагаються, щоб їхнє трактування відповідало первісному характеру звучання «твору композитора».

### **5. Композиторська інтерпретація.**

Відмітною рисою цього різновиду є творча переробка у новому музичному творі: а) музичного чи якого-небудь іншого, найчастіше словесного, матеріалу з іншого твору; б) музично-стильової системи іншого автора, іншого стильового типу при збереженні знакових стильових відмінностей першоджерела.

Композиторська інтерпретація може виражатися:

а) Жанрами музичної транскрипції, парафрази (сюїти або фантазії на теми з інших творів) тощо.

б) Різноманітними формами музичних «запозичень» (цитування, стилізація, колаж тощо).

в) Програмними (у стислому значенні слова) творами, у яких використовуються раніше зафіксований у слові, живопису, архітектурі та інших формах художній матеріал, сюжет, конкретний образ із відповідних творів. Наприклад, це обов'язково відбувається при творенні пісні, романсу, опери, балету, мюзиклу тощо.

### **6. Режисерська інтерпретація.**

Для неї показові такі суттєві зміни у внутрішній структурі «твору композитора», у його драматургічній організації або навіть у «сюжетній» спрямованості, за якими, однак, не втрачається його художня одиничність.

Наприклад, робляться купюри, змінюється послідовність частин у циклі, коригуються задумані композитором драматургічні акценти, в опері або балеті придумується оновлене чи

зовсім нове, порівняно з первинним, лібрето, звучання музичного твору доповнюється відеорядом тощо.

### **7. Технологічна інтерпретація.**

Тут відбувається редагування звучання, а також «зорової картинки» музичного виконання за допомогою спеціальних технічних устроїв. Таке редагування може проводитися: а) в процесі запису виконання; б) у подальшій технічній роботі.

Метою може бути покращання якості звучання, очищення його від зайвих, подекуди випадкових шумів, призвуків тощо. У старих або зіпсутих часом записах робиться реставрація звучання.

Окремим різновидом технологічної інтерпретації є монтаж відеозапису музичного виконання, музичного спектаклю, який був зроблений одночасно декількома камерами і в різних ракурсах. Такий монтаж робиться з метою якнайкращого сприйняття слухачем-глядачем художнього цілого або деталей виконання, концентрації уваги на майстерності диригента, окремого виконавця – учасника ансамблю, оркестру тощо.

### **8. Музикознавча інтерпретація.**

Це – єдиний різновид, у якому версія музичного твору виражається «немузичною», найчастіше вербальною мовою. Музикознавча версія може також виражатися умовними символами, графіками, таблицями, схемами і т.д.

У даному випадку слово «музикознавча» трактується в особливому, розширеному значенні, а саме – як набування й володіння певними знаннями про музику. Причому, маються на увазі не лише знання професійного музиканта, але й знання будь-якого освіченого знавця музики.

Спробуємо написати слово «музикознавство» через дефіс: «музико-знавство»<sup>8</sup>. Тоді воно предстане у своїх витоках і виявить значення: *знання, пізнання* музики.

У музикознавчій інтерпретації виділимо дві тенденції: *наукову* та *художню*.

Одним із яскравих прикладів наукової інтерпретації є так званий «музичний аналіз». Тут є показовим тяжіння до точності, однозначності вербальних або виражених іншими засобами характеристик музичних явищ. Для художньої тенденції, навпаки, є показовою образність і можлива «розмитість» змістовних значень слова.

На практиці наукова та художня тенденції виступають у синтезі, проте найчастіше з переважанням однієї з них.

Перелічені різновиди музичної інтерпретації зовсім не обов'язково використовуються тільки представниками відповідних до їх назви музичних професій: виконавська інтерпретація – виконавцем, композиторська – композитором і т.д. Так, виконавець, який попередньо створює або імпровізує каденцію в інструментальному концерті, реалізує принцип *композиторської інтерпретації*. Композитор, який виконує на публіці свій твір, пропонує

---

<sup>8</sup> Спосіб написання складених слів через риску, традиції якого походять від філософської герменевтики, буде нами застосовуватися і у подальшому, наприклад: спів-буття, пре-людія, спів-інтонування тощо.

власну, але все одно – тільки одну з можливих виконавських версій цього твору (принцип виконавської інтерпретації). І композитори, і виконавці виступають у концертах із словесними поясненнями музики і, таким чином, користуються засобами музикознавчої інтерпретації. Налаштовуючи апаратуру для запису музики, регулюючи при демонстрації запису якість музичного звучання або параметри візуального зображення, ми здійснюємо технологічну інтерпретацію.



Вагомим важелем в музичному інтерпретуванні є взаємне доповнення можливостей різних видів музичної інтерпретації. Звернемося до ілюстрації цього положення на прикладі Чотирнадцятої сонати для фортепіано Л. Бетховена *cis-moll* op. 27 №2, що відома також під назвою «Місячна». Безпосереднім об'єктом нашої уваги буде її перша частина: *Adagio sostenuto*.

Почнемо з підходу «від музикознавства».

Чотирнадцятій сонаті, як і попередній, Тринадцятій (під тим же опусом 27), передують жанрові уточнення: *Sonata quasi una fantasia*. Але на відміну від Тринадцятої, у Чотирнадцятій ясно відчутний вихідний принцип побудови циклу. Як зазначає О. Гольденвейзер, в ній «... лише відсутнє перше сонатне *Allegro*; вона начебто починається відразу з «другої» частини – *Adagio sostenuto*» /17, с.114/.

Це спостереження, як і будь-яке інше, можна розвинути, «до-інтерпретувати». З одного боку, ми помічаємо в *Adagio sostenuto* прикмети сонатної форми без активної розробки, що притаманно повільним частинам сонатно-симфонічного циклу віденських класиків. З іншого боку, постійна опора музичного руху на тріолі вісімками надає першій частині «Місячної» характер експозиційної ґрунтовності, змістовної значущості, що є показовим саме для перших частин сонатного циклу віденських класиків.

Почавши начебто відразу з другої частини циклу, Бетховен у такий спосіб передає їй деякі суттєві драматургічні функції першої частини і серед них – значення ведучого в обсязі всього твору смислового акценту.

Назва «Місячна» належить сучаснику Бетховена поету Л. Рельштабу. У першій частині Сонати йому уявлявся човен, який пливе у місячному сяйві уздовж мальовничих берегів Озера Чотирьох кантонів у Швейцарії. Цей образ, так само як і назву «Місячна соната», ми можемо вважати художньою інтерпретацією.

Відомо, що Антон Рубінштейн категорично заперечував проти такої назви. О. Гольденвейзер також вважає, що вона «...зовсім не підходить ані до суворого, похмурого за звучанням *Adagio*, ані до ясного *Allegretto*, ані до стрімкого, пристрасного фіналу» /17, с.114/.

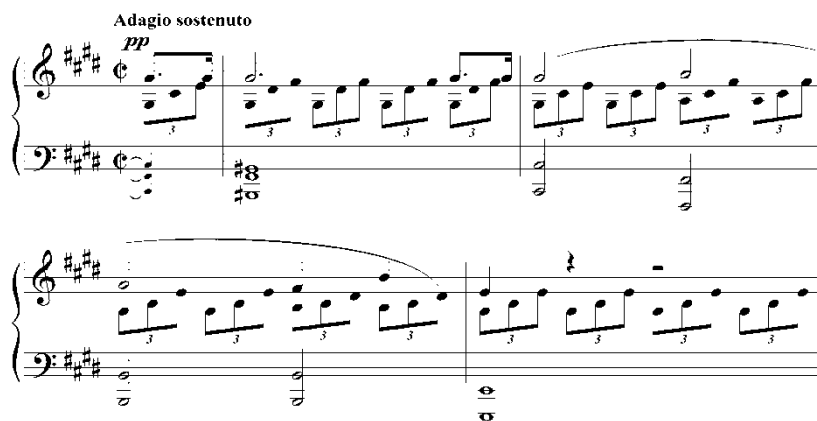
Назвою «Місячна» з одного боку уточнюються, з іншого – обмежуються наші уявлення про музику першої частини, не кажучи вже про Сонату в цілому. Але чи може бути випадковістю вражаюча популярність цієї назви? Вважаємо, що ні. Її не слід вважати ані програмою музики, ані як зобов'язуючою нас вказівкою щодо характеру музичного виконання. Цю назву можна розуміти як метафору, що відповідає одній зі складових образного строю твору. У значенні ж музикознавчого аналогу «місячного образу» ми пропонуємо термін «ноктюрновість».

Слухаючи першу частину Сонати у виконанні оркестру, Г. Берліоз уявляв «... захід сонця над долиною Риму. Усе глибоко сумно, спокійно, велично й урочисто. Вогняна куля повільно спускається за хрестом св. Петра, який виділяється, виблискуючи над горизонтом: жодна жива істота не порушує спокою могил, які усяли цю сумовиту рівнину. Усе споглядає... захоплюється... плаче... мовчить»<sup>9</sup>. Ця характеристика опосередковано, але все ж таки відповідає таким ознакам ноктюрновості, як поетизована картинність, загадковість, таке відчуття природи й самого себе, коли ми налаштуємося на ліричну хвилю, переживаючи найтонші нюанси-коливання нашого внутрішнього стану.

У музичному інтерпретуванні буває важливо підшукати ключа, користуючись яким ми отримуємо можливість увійти до внутрішнього світу музичного твору. Таких ключів може бути декілька, але серед них потрібно віднайти первісний, той, що відкриває подальші шляхи.

У «Місячній» роль такого ключа може виконати досвід тлумачення головної теми першої частини. У її звучанні вже відчутна загальна інтонація твору: почуття особливої піднесеності людського духу, яке відвідує людину у виняткових, небуденних життєвих ситуаціях:

#### Приклад 1<sup>10</sup>



Соната ор. 27 №2 присвячена графіні Джульєтті Гвічарді. І сам факт її створення (у 1801 році) пов'язується з коханням композитора до цієї сімнадцятирічної дівчини. Емоцію кохання тут ми сприймаємо і як кульмінаційний знаковий вираз самої ідеї Життя і, водночас, як рефлексію умовного ліричного героя на драматичні колізії, що пов'язані з образом коханої. Звідси – і ясно відчутна «трагічна нота» в першій частині, і вихор душевної бурі, що проноситься у фіналі.

Не забуваючи про «інтонацію любові», приведемо ще одне спостереження Г. Берліоза: «*Adagio* цієї сонати пройняте такою поезією, що людська мова не в змозі її визначити. Її виразові засоби дуже прості. Ліва рука обережно бере широкі акорди урочисто-сумного характеру. Вони настільки тривалі, що вібрація струн, поступово затухаючи, дає акордам відзвучати до кінця. У верхньому регістрі перші пальці правої руки арпеджують остинатний

<sup>9</sup> Цит. за анотацією І. Слепнева до платівки «Л. ван Бетховен. Соната № 14 «Лунная». – Апрельский орден Ленина завод грампластинок, гост 5289-88. МЮ 40011 001. 1991.

<sup>10</sup> Приклади з «Місячної сонати» Л. Бетховена наводяться за виданням: «*Людвиг Ван Бетховен. 32 сонаты для фортепиано (Urtext)*». Текстологическая редакция Б.А. Вальнер, Аннотация К. Хансена. Том I (№1 – 15). М.: Музыка, 1990.

акомпанемент, маюнок якого майже не змінюється від першого такту до останнього; в той же час решта пальців дають почути дещо схоже до ридання, свого роду мелодичне розсіювання цієї сумної гармонії» /6, с.207/.

Ці слова відносяться до розряду художньої інтерпретації, але в них також присутні аналітичний і фортепіанно-виконавський «погляди» на особливості фактури. Її вертикаль трактується Г. Берліозом полісемантично, стосунки нижнього, середнього та верхнього голосів набувають драматургічної рельєфності, кожен з них частково уособлюється в начебто ансамблевому інтонуванні.

Немов би продовжуючи спостереження Г. Берліоза, В. Бобровський пише: «Бетховен у своєму *Adagio* перетворив три жанрові основи – мелодизований бас варіацій на *basso ostinato*, прелюдійно-хоральну арпеджовану фактуру і квінтове остинато багатьох траурно-героїчних речитативів» /9, с.66/.

Тут ми знаходимо відповідність відомій логіко-філо-софській тріаді: «загальне – особливе – одиничне». Постійний рух тріолями (середній голос) віднесемо до загального, стримані, значущі кроки басу – до особливого, декламацію у верхньому голосі – до одиничного.

Вже говорилося, що наше психологічне входження у образний простір початкової теми може слугувати вихідним ключем до інтерпретування першої частини і навіть «Місячної сонати» у цілому. Однак занурюємося ми у цей простір іще раніше, вже з першими звуками вступу. Руху тріолей (план «загального») тут ніяк не суперечить стримана хода басів (план «особливого»), якими начебто управляється музичний рух:

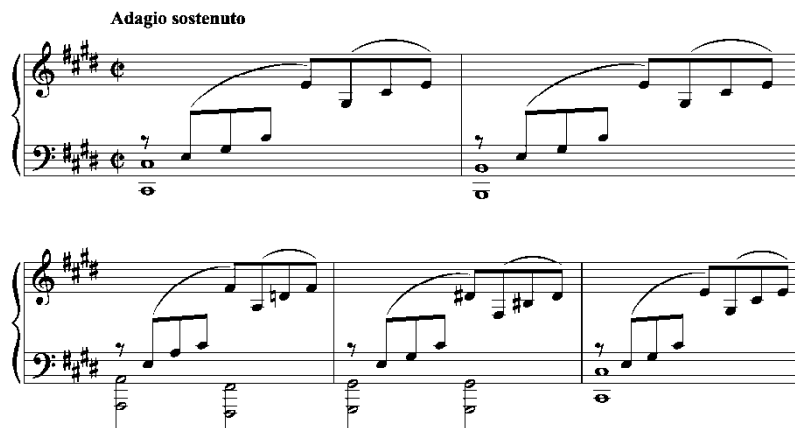
**Adagio sostenuto**  
Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino

*sempre pp e senza sordino*

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line featuring four groups of triplets, and a bass clef staff with a steady bass line. The second system continues the melodic line in the treble clef and the bass line in the bass clef. The tempo is marked 'Adagio sostenuto' and the performance instruction is 'Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino'. The dynamic is 'sempre pp e senza sordino'.

## Приклад 2

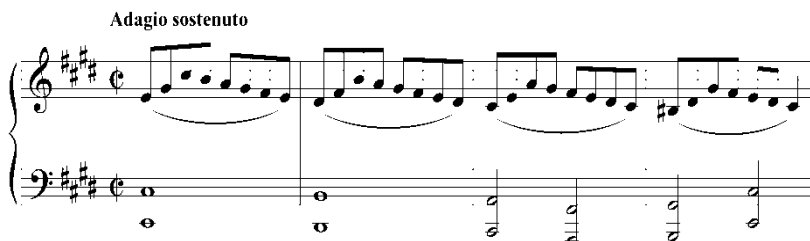
Перебудувавши «прелюдійно-хоральну арпеджовану фактуру» (В. Бобровський) на зразок Прелюдії C dur із першого тому ДТК Й.С. Баха, ми ще більш прояснимо цю жанрову лінію:



### Приклад 3

В даному випадку ми використали творчо активну форму музичного інтерпретування, котра базується на слуховому експерименті. Подібні операції є особливо близькими до характеру творчої діяльності композитора.

Продовжуємо наш слуховий експеримент. Нижній голос у першій частині «Місячної» нагадує, за словами В. Боровського, «мелодизований бас варіацій на basso-ostinato». За допомогою спеціального прийому ми підсилюємо відчуття його історично глибинної природи. Для цього «надбудуємо» над цим голосом новий верхній голос, взявши його з другої варіації Пасакалії у Великій клавирній сюїті Г.Ф. Генделя:



### Приклад 4

Вслухуючись у прелюдійний характер музичного руху у першій частині сонати, ми налаштуємося на властиве бароковій музиці тривале витримання одного емоційного стану. Окрім того, у нашому слуховому уявленні формується відчуття імпровізаційності, як це й вказане композитором (*quasi una fantasia*). «Ламентне» ж відчуття природи басової лінії, разом із лінійною протяжністю «прелюдювання», допоможе повніше уявити смислово значущість нижнього голосу. Адже його роль у першій частині «Місячної» достатньо самостійна і не обмежується тільки фундаментом гармонії або ж так званім «супроводом».

Спираючись на взаємну доповнюваність означених у вступі ліній загального (тріольна стежка) і особливого («ламентне» басів), ми готові до включення провідного верхнього голосу, що репрезентує фактор *одиночного* (приклад 1 на с.21).

Нагадаємо, що, на думку В. Боровського, інтонаційний стрій цього голосу сходить до квінтових остинато траурно-героїчних речитативів Бетховена. «Надзвичайно важливо відчутти його дуольну природу, що протиставляється руху тріолей, – зазначає О. Гольденвейзер. – В

ритмі: вісімка з крапкою і шістнадцятка, шістнадцятка відноситься до тріолей не як шість до трьох (як це майже завжди трапляється у недосвідчених, а іноді й у досвідчених виконавців), а як чотиридо трьох. Ця “подробиця” при передачі даного *Adagio* відіграє важливу роль» /17, с.116/.

Завдяки проведеній музично-розумовій роботі ми можемо більш ґрунтовно «розміститися» в інтонаційному устрої вступу, повніше уявити можливе смислове наповнення головної теми і, певною мірою, навіть прогнозувати музично-смыслову перспективу в масштабі першої частини сонати.

До цього часу головним об’єктом нашої уваги був так званий «твір композитора». Зараз ми приступаємо до розгляду ряду виконавських версій першої частини «Місячної сонати». Як зазначає П. Казальс, «... виконавець, незалежно від свого бажання, є толмачем твору і відроджує його, переломивши крізь призму свого “я”» [22, с.253].

Виконання А. Фішер, І. Падеревського та В. Софроніцького розглядатимуться у порядку підсилення значення провідного голосу у структурі музичного образу (знак «одиночного»).

Виконавська версія А. Фішер, мабуть, найбільше відповідає назві «Місячна». Підкреслено уповільнений темп (тривалість звучання першої частини 6.48) сприяє ліричній споглядальності. Головує стан суму і навіть безнадії. Особливу роль при цьому відіграють басы, над якими у тихому, лункому просторі немов би пливуть тріольні фігурації. Верхній голос у такому виконанні втрачає провідну роль і виступає як учасник ансамблю, в якому всі партії рівноправні.

Звернемося до «романтичного» виконання першої частини «Місячної» І. Падеревським (тривалість звучання 5.28). У його інтерпретації ми начебто наближуємося до стилістики ноктюрнів Ф. Шопена. Пластичним, «імпровізованим» декламуванням верхнього голосу презентоване висловлювання «від першої особи». Маршові ознаки (пунктир в мелодії) майже нівелюються. Тріолі середнього голосу і басы м’яко акомпанують верхньому голосу. Басами випереджається перша доля тріолей, тоді як верхній голос, навпаки, ледь помітно запізнюється. Усе це утворює лірично витончену, «вібруючу» фактуру вертикаль.

У підсумку у співвідношенні «загального», «особливого» та «одиночного» цілковито головує план «одиночного».

В. Софроніцький грає першу частину майже в тому ж темпі, що й І. Падеревський (час звучання 5.17). Однак його виконання, на відміну від версії І. Падеревського, підкреслено драматизоване.

Провідний верхній голос у цій версії звучить загострено декламаційно. Він виконується гучніше за інші і ним презентований *полюс суб’єктивного*. В. Софроніцький ритмічно загострює пунктири мелодії, практично перетворюючи їх у подвійні пунктири. Інші два голоси (тріолі та басы) звучать як семантично єдиний план виразності, що тяжіє до *полюса об’єктивного*.

У цілому ж у виконанні Софроніцького підкреслюється значущість кожної з трьох ліній фактури. У тріолях середнього голосу це досягається, окрім іншого, виділенням кожної першої вісімки. Лінія басів виконується темброво самотійним глибоким звуком.

Інтерпретацію «Місячної сонати» ми продовжимо на наступних заняттях.

oooooooooooo

## Ключові положення

### Теорія інтерпретації

1.1. В центрі уваги в курсі музичної інтерпретації знаходиться творча діяльність професійного музиканта, яка націлена на творення музичного твору.

У цій діяльності розрізняються *творчо-пошукова, інтерпретуюча та виконавсько-втілююча* спрямованості.

Творчо-пошукова лінія найбільш повно розкривається у процесі творення музики. Інтерпретуюча – при розкритті її виразового потенціалу. Назва «виконавсько-втілююча» говорить сама за себе. Йдеться про реалізацію музичного твору в звучанні.

1.2. У «Філософському енциклопедичному словнику» надається наступне загальне визначення: **«Інтерпретація <...> у широкому значенні – фундаментальна операція мислення, надання смислу будь-яким про-явам духовної діяльності людини, об'єктивованим у знаковій або чуттєво-наочній формі. Інтерпретація – основа будь-якого процесу комунікації, коли треба тлумачити наміри й вчинки людей, їх слова та жести, твори художньої літератури, музики, мистецтва, знакові системи» /44, с.220/.**

1.3. Однією з попередниць *музичної інтерпретації* є герменевтика.

У «Логічному словнику-довіднику» герменевтика характеризується як «...мистецтво тлумачення, перекладу переважно стародавніх літературних текстів, яке базується на граматичному дослідженні мови, вивченні закономірностей конкретних типів літературних творів та відповідних до даного тексту історичних пам'яток, на виявленні підтекстового, замаскованого з якихось причин смислового змісту і т. п.»/21, с.117/.

1.4. Дослівні переклади латинського *interpretatio* – «роз'яснення» або «тлумачення» – недостатньо повно розкривають творчу функцію музичної інтерпретації. Її призначення також полягає в естетичному оновленні, розкритті виразових можливостей об'єкту інтерпретування, у його пристосуванні до нових життєвих потреб і навіть – у створенні нового музичного твору на підставі вже існуючого художнього матеріалу.

1.5. До кола професійних музичних інтерпретаторів відносяться музиканти-виконавці, композитори, музикознавці, музичні режисери, викладачі музики, музичні письменники і всі інші, чия діяльність так чи інакше пов'язана з розкриттям і творчим перетворенням музичної думки, з осягненням її виразово-смислового потенціалу.

1.6. Завдання, що ставляться в *аналізі* музичного твору та його *інтерпретації*, відрізняються:

а) «Музична інтерпретація» є більш загальним поняттям, «аналіз» – однією з її складових.

б) В «аналізі» переважно досліджується форма музичного твору. В «музичній інтерпретації» пізнається музичний твір у повному обсязі.



в) В «аналізі» переважно досліджується «відстояний» результат композиторської творчості, що фіксується у нотному запису. Музикант-інтерпретатор, спираючись на формотворчі ресурси твору, переходить до пошуку та апробації його виразових можливостей.

г) У сфері уваги інтерпретатора знаходяться також варіанти художніх, аналітичних, критичних чи будь-яких інших «прочитань» музичного твору. Серед них особлива увага приділяється його виконавським трактуванням.

1.7. Одним з головних завдань музичної інтерпретації є формування художньо самостійної виконавської версії музичного твору. Згідно з цим, у курсі музичної інтерпретації розрізняються поняття «твір композитора» та «твір виконавця».

1.8. Для характеристики діяльності, що пов'язана з тлумаченням музичного твору або інших об'єктів, використовується термін *інтерпретування*. Результат інтерпретування музичного твору позначається терміном *інтерпретаційна версія*, або ж просто *версія*.

Терміном *музична інтерпретація* позначаються будь-які види творчої діяльності музиканта-інтерпретатора, а також відповідна галузь музичного знання.

1.9. Для роз'яснення *теоретичних* та *методичних* аспектів музичного інтерпретування використовується відповідний поняттєвий апарат, а поняттям, з яких складається цей апарат, надаються визначення.

Кожне формульне визначення поняття – це свого роду вершина умовної піраміди. Спускаючись з вершини на нижчу і більш широку сходинку піраміди, ми розширюємо й наші уявлення про поняття, яке визначається.

1.10. Поняття «музичне інтерпретування» є провідним для курсу музичної інтерпретації.

***Музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору.***

1.11. У науковій літературі за способом інтерпретування розрізняються буденний, науковий та художній різновиди інтерпретації. Може видатися, що музичне інтерпретування відноситься тільки до художнього різновиду. Однак на практиці в ньому синтезуються можливості всіх трьох різновидів.

1.12. Для музики продуктивнішою представляється класифікація, в якій за точку відліку береться результат інтерпретування – власне інтерпретаційна версія.

З врахуванням відмінностей у змісті та способі існування інтерпретаційних версій виділяються наступні різновиди музичної інтерпретації: *слухацька, редакторська, виконавська, композиторська, режисерська, технологічна* та *музикознавча*. До різновидів музичної інтерпретації також віднесемо *виконавське перекладення*.

1.13. У *слухацькій інтерпретації* версія музичного твору живе лише у слухових уявленнях.

Слухові уявлення професійного музиканта стають підставою для формування інших різновидів музичної інтерпретації.

1.14. У **редакторській інтерпретації** підсумком інтерпретування є адаптований до завдань текстологічного, виконавського або педагогічного характеру варіант нотного запису музичного твору.

1.15. **Виконавська інтерпретація** виражається творчим прочитанням музичного твору та його озвучуванням без порушення внутрішньої структури і заміни задуманого композитором інструментарію.

1.16. Для **виконавського перекладення** є показовим виконання музичного твору для на інструменті (інструментах) іншого типу, ніж це передбачав композитор.

Тут можуть робитися коректури в авторському нотному записі, однак лише такі, що не порушують музично-образну структуру першоджерела.

Так, піаністи грають музику, що написана для клавіру, альтисти виконують на своєму інструменті музику, що написана для скрипки або для віолончелі, віолончелісти – музику, написану для альту тощо. На баяні або на акордеоні часто виконується музика для клавіру або фортепіано. При цьому виконавці намагаються, щоб їхнє трактування відповідало первісному характеру звучання «твору композитора».

1.17. Відмітною рисою **композиторської інтерпретації** є творча переробка у новому музичному творі: а) музичного чи якого-небудь іншого, найчастіше словесного, матеріалу з іншого твору; б) музично-стильової системи іншого автора, іншого стильового типу при збереженні знакових стильових відмінностей першоджерела.

Композиторська інтерпретація буває представлена:

а) Жанрами музичної транскрипції, парафрази (сюїти або фантазії на теми з інших творів) тощо.

б) Різноманітними формами музичних «запозичень» (цитування, стилізація, колаж тощо).

в) Програмними (у стислому значенні слова) творами, у яких використовуються раніше зафіксований у слові, живопису, архітектурі та інших формах художній матеріал, сюжет, конкретний образ із відповідних творів, Це – пісня, романс, опера, балет, мюзикл тощо.

1.18. В **режисерській інтерпретації** відбуваються такі суттєві зміни у внутрішній структурі «твору композитора», у драматургічній організації або навіть у «сюжетній» спрямованості, за якими, однак, не втрачається його художня одиничність.

Наприклад, робляться купюри, змінюється послідовність частин у циклі, коригуються задумані композитором драматургічні акценти, в опері або балеті придумується оновлене чи зовсім нове, порівняно з первинним, лібрето, звучання музичного твору доповнюється відеорядом тощо.

1.19. В **технологічній інтерпретації** відбувається редагування звучання, а також «зорової картинки» музичного виконання за допомогою спеціальних технічних устроїв. Таке редагування може проводитися: а) в процесі запису виконання; б) у подальшій технічній роботі.

1.20. **Музикознавча інтерпретація** – це єдиний різновид, у якому версія музичного твору виражається «немузичною», найчастіше вербальною мовою. Музикознавча версія може також виражатися умовними символами, графіками, таблицями, схемами і т.д.

У музикознавчій інтерпретації вирізняються дві тенденції: *наукова* та *художня*.

Одним із яскравих прикладів наукової інтерпретації є так званий «музичний аналіз». Тут є показовим тяжіння до точності, однозначності вербальних чи виражених іншими засобами характеристик музичних явищ.

Для художньої тенденції, навпаки, є показовою образність і можлива «розмитість» змістовних значень слова.

На практиці наукова та художня тенденції виступають у синтезі, проте з переважанням однієї з них.

21. Перелічені різновиди музичної інтерпретації зовсім не обов'язково використовуються тільки представниками відповідних до їх назви музичних професій: виконавська інтерпретація – виконавцем, композиторська – композитором і т.д.

Так, виконавець, який попередньо створює або імпровізує каденцію в інструментальному концерті, реалізує принцип *композиторської інтерпретації*. Композитор, який виконує на публіці свій твір, пропонує власну, але все одно – тільки одну з можливих виконавських версій цього твору (принцип *виконавської інтерпретації*). І композитори, і виконавці виступають у концертах із словесними поясненнями музики і, таким чином, користуються засобами *музикознавчої інтерпретації*.

Налаштовуючи апаратуру для запису музики, регулюючи при демонстрації запису якість музичного звучання або параметри візуального зображення, ми здійснюємо *технологічну інтерпретацію*.

## Методика інтерпретування

1.22. Вагомим важелем в музичному інтерпретуванні є взаємне доповнення можливостей різних видів інтерпретації.

1.23. У музичному інтерпретуванні важливо підшукати ключа, користуючись яким, ми одержуємо можливість увійти у внутрішній музичний світ твору. Таких ключів може бути декілька, але серед них потрібно віднайти первісний, той що відкриває подальші шляхи.

1.24. **Слуховий експеримент є творчо активною формою музичного інтерпретування. Ми відносимо цю форму до творчо-пошукової спрямованості, яка є особливо характерною для діяльності композитора.**

## Лекція друга

### Інтонаційна природа музики

Для роз'яснення механізмів музичного інтерпретування [1.10] ключове значення мають поняття «інтонаційність» та «музичне мислення». Ними охоплюються будь-які прояви музично-творчої діяльності – композиторів, виконавців, інших музикантів-інтерпретаторів, а також слухачів, які творчо активно сприймають музику.

Розпочнемо з інтонаційної природи музики.

Видатний вітчизняний психолог Б. Теплов пише: «Головну відмінність між мовленням<sup>11</sup> і музикою слід шукати в тому, як і яким способом та і інша виявляють свій зміст. В мовленні зміст передається через значення слів мови, в музиці він безпосередньо виражається у звукових образах. Центральною, головною функцією мовлення є функція означення, тоді як центральною, головною функцією музики є функція вираження. Мовлення перестає бути мовленням, скільки б виразно воно не вимовлялося, якщо воно не складається зі слів, що мають значення. Музика перестає бути музикою, які б значення не надавалися окремим музичним образами, якщо вона не виразна. Без значення немає мовлення, без вираження немає музики» /41, с.11/.

В музиці функцію вираження в музиці прийнято пов'язувати зі сферою музичної інтонації.

Враховуючи інтонаційну природу музики, М. Михайлов визначає музичне мислення як **«...мислення музично-образними уявленнями, які засвоєні пам'яттю шляхом музично-інтонаційного слухового досвіду, що є результатом повторних музичних сприймань»** /28, с.17/. Разом з тим, для музичного мислення є важливим весь інтонаційний досвід, а не лише той, що передається мовою музики. Звернемо також увагу, що крім індивідуального слухового досвіду, музичне мислення спирається також на соціальний (суспільний) інтонаційний досвід.

**Явище, яким охоплюються сутнісні властивості інтонаційного досвіду у будь-яких його проявах, називатимемо у подальшому інтонаційністю.**

Інтонаційність як засіб самовираження та комунікації (від латинського *communicatio* – повідомлення, зв'язок) займає дуже велике місце у житті людини. Спираючись на інтонацію, індивід вступає у діалог з постійно вібруючими ритмами всесвіту, соціуму, зі своїм життєвим оточенням та конкретною життєвою ситуацією.

Відомий оперний режисер Б. Покровський зазначає: «Синонімом слова “інтонація” у російській мові є “тон”. Тон мовлення. Латинське слово “intonare” – голосно вимовляти. Людина говорить підвищеним тоном, неприпустимим тоном – значить, свариться, тобто її тон проявляє емоцію. А є “розважливий тон”, розмова на “знижених тонах”, “ніжний тон”. <...> Але людина може говорити переривчасто – змінюється *ритм*. Підвищення та пониження тону і зміна ритму багато говорить про зміну в стані людини у зв'язку із загальним самопочуттям чи ставленням до предмета. Далі виникає і запитливість, і стверджувальність, і невпевненість тону, або, скажемо ми тепер, інтонації.

---

<sup>11</sup> У даному випадку під мовленням Б. Теплов розуміє передачу інформації у слові.

У музиці анітрохи не інакше. Музична фраза має свою інтонацію, за якою ми уловлюємо стан людини, характер її темпераменту, ставлення до факту, предмета. Інтонація організовує, оформлює фразу, надає їй *сенсу*. Динаміка, мелодика, темпоритм, зупинки (паузи), гучність, тембр, гармонія – все впливає на інтонацію, все живить її, це засоби її виразності» /33, с.63-64/.

У полі зору Б. Покровського знаходяться словесна і музична інтонації, що виражені у *звучанні*. Однак наше інтонаційного спілкування не обмежується сферою звучання.

«Люди користуються двома різними мовними системами, що можуть передавати як узгоджену за змістом, так і конфліктуючу ситуацію, – відзначає відомий психолог Г. Вільсон. – Одна з цих систем – вербальна, чи мовленнєва, з якою ми усі знайомі, якою б мовою не говорили – англійською, французькою, арабською чи будь-якою іншою. Вербальна система ефективна для передачі інформації про факти і предмети, для міркування і вирішення проблем; крім того, мовленнєві висловлення можуть бути переведені в письмову форму.

Але існує і більш таємнича мова, що називається “мовою тіла”, яку ми звичайно використовуємо несвідомо і за допомогою якої більш безпосередньо і правдиво виражається людська особистість: її почуття, емоції, потреби, відносини. Цю мову складніше передати письмово, але вона є дуже важливою для міжособових відносин і становить особливий інтерес для акторів, мімів та інших артистів-виконавців /13, с.139/».

«Мова тіла» про яку пише Г. Вільсон, не меншою мірою, ніж звучання, є виразником інтонаційності. Вона включає візуальну (таку, що сприймається зором) і тактильну (дотичну) форми.

**Спільну підставу для слухової, зорової та дотичної форм інтонаційності ми знаходимо у єдиній психофізичній природі її «продукування» індивідом.**

Звернемо увагу, що будь-які види інтонаційності виражаються мовою тіла. Звичайно, ми не бачимо роботу голосових м'язів. Але за допомогою приладів могли б побачити їхню вібрацію, якою і формується відповідне звучання. Адже бачимо ми коливання великих струн рояля, що звучать! Як правило, ми не чуємо рухів, що породжуються жестикуляцією, мімікою, пантомімікою тощо. Але це не значить, що звучання тут взагалі не виникає.

У психічній сфері три прояви інтонаційності – аудіальна, візуальна і тактильна – щільно пов'язані. Можливо, тому лікарями-логопедами для формування словесно-мовленнєвих навичок у дітей рекомендується паралельно розвивати диференційовану роботу пальців рук (так звану дрібну моторику).

Дві з трьох виділених нами форм інтонаційності презентовані в одному з словників з естетики, де надається таке визначення: **Інтонація (від лат. *intonare* – вимовляти) – специфічний засіб художнього спілкування, вираження й передачі емоційно насиченої думки за допомогою просторово-часового руху в його звуковій (людський голос та голоси музичних інструментів) та зоровій (жест, міміка, пантоміміка) формі» /48, с.114/.**

У наведеному визначенні говориться тільки про *художнє* спілкування. Однак спілкування засобами інтонації не обмежується художньою сферою. Для характеристики комунікативних

властивостей інтонації доцільно звернутися до сфери побутового спілкування і порівняти у цьому плані *інтонацію* та *слово*.

Переважає більшість слів має поняттєвий статус. Тобто слова володіють закріпленими за ними стабільними значеннями. В тлумачних словниках значення слів роз'яснюються чи то як певний клас предметів, явищ, станів, чи то як їхня характеристика, чи то як певний спосіб дії тощо<sup>12</sup>. Але цього аж ніяк не можна сказати про інтонаційну комунікативну систему, котра у плані, що розглядається є поза-поняттєвою.

«Поза-поняттєва» – зовсім не значить «незрозуміла». Ми легко розуміємо виразність інтонацій, що звучать як на знайомих, так і на незнайомих словесних мовах. Розуміємо ми й інтонації тварин і, завдяки цьому, переживаємо разом з ними їх болі та радощі.

Проведемо наступний експеримент. Вимовимо слово «слава», як би проспівуючи його, «розтягуючи» голосні звуки у по-ораторськи піднесений, урочистій манері (слаааавааа!). Акцент у виразності буде при цьому зміщуватися від прямого лексичного значення до передачі стану, емоції «славлення», від вербального до музичного (близького до вокального) вимовляння. Для людини, яка не володіє українською мовою, поняттєве значення слова «слава» може виявитися недоступним, однак інтонація захопленості, яку можна було б назвати «славленням», буде достатньо зрозумілою.

В Лінгвістичному словнику<sup>13</sup> ми прочитаємо, що за словом закріплюються три основні функції:

1. Функція комунікативна. Призначення слова бути засобом спілкування та повідомлення.
2. Функція номінативна. Призначення слова називати предмети.
3. Функція естетична. Призначення слова бути засобом художньої виразності» /39, с.517/.

Інтонацією, з якою ми вимовляємо слово або сполучення слів, так само як і інтонацією музичною, перш за все реалізуються *комунікативна* та *естетична* функції. За деякими винятками (наприклад, при звукозображальності) інтонація не відсилає нас до предмета, конкретного способу дії тощо. Тим більше, вона не називає предмети чи ознаки будь-чого. Інтонацією передається наше *ставлення* до вказаних характеристик<sup>14</sup>.

У підсумку приходимо до наступного визначення:

**Інтонаційністю є поза-поняттєва тілесно-ха-рактеристична система спілкування, якою виража-ється (в аудіальних, візуальних або тактильних формах) ситуативний емоційно-психологічний стан індивіда.**

«Зрима» інтонаційність може виражатися процесуально, а може – як «застигла» у часі. У «застиглій» формі передаються вихоплені з життя моменти інтонаційного руху, що начебто

<sup>12</sup> Звідси випливає можливість так званого *дослівного* перекладу з однієї вербальної мови на іншу.

<sup>13</sup> Лінгвістика – наука про мову.

<sup>14</sup> У мовознавстві цю властивість називають *модальністю*.

призупинений на мить. Але інтонація, виражена в звучанні, передається тільки процесуально. Інша справа, що вона може збиратись в одномоментне слухове уявлення і у такій «спресованій» формі зберігатися в пам'яті. А потім – знову набути процесуально розгорнутого характеру.

Особливе значення в житті людини має асоціативна форма інтонаційності. Ми говоримо «плакуча верба», асоціюючи краплини вологи, що падають з листя, із краплинами сліз. Цю асоціацію підсилює вигляд провисаючих під вагою вологи гілок. Чи не нагадують вони людину, яка глибоко сумує? Адже такий стан часто супроводжується понуреним, «безвольним» м'язовим тонусом.

Наведена асоціація виходить за рамки лише побутової. Вона є вже *естетичною* асоціацією.

У деяких видах художньої творчості ми спостерігаємо комплексні прояви інтонаційності, які поєднують різні її форми. Ось як описує В. Маяковський процес творення вірша: «Я ходжу, розмахуючи руками і мукаючи ще майже без слів, то вкорочуючи крок, щоб не заважати муканню, то помукую швидше у такт крокам. Так зстругається і оформлюється ритм – основа всякої поетичної речі, яка проходить крізь неї гулом. Поступово з цього гулу починаєш витискувати окремі слова» /27, с.472/.

Роль комплексних проявів інтонаційності особливо наочно простежується в музичному виконанні. Тут інтонаційність включає, окрім самого ефекту звучання, м'язово-рухову складову – власне *виробництво* звучання. Це – праця голосових зв'язок, жестикуляція, міміка і пантоміміка у виконавському апараті вокаліста, моторно-рухома сторона виконання на музичних інструментах тощо.

Але й композитор, створюючи музику, також включається у виконавський процес. Він або виконує музику, яку творить у даний момент, «вголос», або уявляє її звучання у сукупності з відповідними ігровими рухами.

У світі інтонації кристалізуються певні її типи. І такий підхід є дуже важливим для розуміння явища музичної інтонаційності. Однак сама інтонація (в акустичному, оптичному чи тактильному, побутовому чи художньому проявах) – завжди є результатом неповторного смислового акту.



Приклад для ілюстрації висловлених положень взятий з моєї педагогічної практики. В аналізі романтичної фортепіанної мініатюри студентам рекомендувалося виявити у ній різноманітність відтінків художнього смислу (принцип «багато в малому»). Рекомендувалось також використати художню форму викладу власної думки або, образно кажучи, підібрати відповідні «музичні слова».

Результатом такої науково-художньої творчості став викладений у формі вірша аналіз Прелюдії ор. 28 №7 Ля мажор Ф. Шопена. Його автор – студентка третього курсу фортепіанного факультету Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського Олена Шестакова.

Наводимо цей вірш повністю, зберігаючи назву та епіграф.

## *Анализ малой формы*

*«У всякого портного*

*свой взгляд на искусство»*

*Козьма Прутков*

*Учитель мой! Надеюсь, Вы поймете,  
зачете:*

*Я думаю о завтрашнем*

*На крупный труд, увы, не хватит пару,  
Поэтому попробую «на шару».  
(Простите за вульгарный мой язык,  
Он к словесам подобным так привык,  
Что враз от них откажется едва ли).*

*Итак, я помню, тему Вы назвали:*

*«Большое в малом», но не ошибусь,*

*Когда искать Великое возьмусь.*

*О чудо! Вот и ноты под рукою!*

*Листаю быстро – Боже! Что такое?*

*Она мила мне с очень давних пор –*

*Прелюдия Шопена Ля мажор.*

*Вот форма, что достойна всех похвал!*

*Такую бы не всякий отыскал.*

*(Всего две строчки, согласитесь, класс!)*

*Ее-то я и разберу сейчас.*

*Шестнадцать тактов нежности и света...*

*Волнение в сердце юного поэта*

*И прелесть наступающей Весны*

*В периоде одном отражены.*



*Шопен – великий гений, дивный маг.  
Ну кто еще сумел бы сделать так?  
Здесь жанр и стиль похожи, будто братья.  
Подробнее о них хочу сказать я.*

*Прелюдия отдельным жанром стала                    И на фортепиано зазвучала.  
Мазурку – милой Польши стиль –  
Шопен в миниатюре воплотил.  
Здесь оба жанра – стиля образец.  
(Не правда ль, Шестакова – молодец?  
Глазастая какая! Между делом  
В прелюдии мазурку углядела,                    О жанре помянула и о стиле,  
  
И, вроде, ничего не упустила).*

*Теперь пора б о лирике забыть  
И дань музыковеденью платить.  
(Хоть я, простите, не музыковед.  
Способин, Тюлин, Мазель – всем привет!)*

*Итак: период этот всем хорош.  
Квадратный и повторный – ну так что ж?  
Он так красиво сложен, что возможно  
Сказать о том, что наш период сложный.  
Два предложения по восемь тактов,  
Период широкомасштабный – так-то!  
Он идеально пропорционален,  
Тонально замкнут и однотонален,*

*А это (сообщаю наперед)*

*Стабильность настроенью придает.*

*Фактура неизменна (видит каждый),*

*Она лишь укрупняется однажды:*

*Четвертый такт второго предложенья –*

*Здесь кульминация всего движенья,*

*Гармония иная, новый штрих.*

*Волнения любви – вся прелесть в них.*

*Здесь юный пан в мазурочном тумане*

*Случайно встретил взгляд прекрасной пани.*

*И снова Ля мажор неповторимый.*

*И тоника с главенствующей примой.*

*Ну, вот и все. И слов родник иссяк,*

*Хоть я вертела ими так и сяк.*

*Вот подучусь, и – за работу снова.*

*С почтением,*

*Елена Шестакова.*

Вибір студенткою цієї п'єси Шопена для аналізу не є випадковим. Прелюдія дуже поетична, і не тільки в естетичному сенсі цього слова. Її, за аналогією з віршем у прозі, можна було б назвати *віршем у музиці*.

Прелюдія написана у формі квадратного однотонального періоду, що складається з двох речень варіантно-повторної побудови:

## Приклад 5<sup>15</sup>

Andantino

Кожне речення (по вісім тактів) ділиться на чотири двотактові фрази, які побудовані за тим же принципом варіантного повтору.

В результаті виникає музична побудова, котрій у поетичній формі відповідала би строфа з восьми рядків, складена з двох напів-строф (у музичному аналогу – речень). Рядку вірша в музиці відповідають відокремлені цезурами двотакти, котрі завершуються акордами-римами<sup>16</sup>.

Порівняння музичного періоду з поетичною строфою давно вже «прижилися» у музикознавстві. Але Прелюдія №7 Шопена у цьому плані є особливо показовою. Вона викликає асоціації зі стрункістю пушкінського вірша, з його лірично відкритим і, у той же час, емоційно стриманим настроєм.

Ми не будемо загострювати увагу на загальних питаннях музичного перетворення поезії. Увагу зосередимо на поетичній рефлексії музичної інтонації прелюдії Шопена, що віддзеркалена у поетичній формі.

Рух і в музичному, і в поетичному творах виражений легким і розміреним темпо-ритмом. Його корені слід шукати в лірично трактованій композитором мазурці. А це вже область відчуття інтонації в прийнятому нами психомоторному розумінні.

У вірші послідовно використовується суміжна рима, що асоціюється з угрупуванням двотактів прелюдії у логічно зв'язані пари (першого двотакту з другим, третього з четвертим і т.д.).

<sup>15</sup> Наводиться за виданням: «Фридерик Шопен. Фридерик Шопен. Полное собрание сочинений по автографам и первым изданиям с критическими комментариями. Редакция – Игнаций Ян Падеревский. Сотрудничество – Людвиг Бронарский, Юзеф Турчиньский. Том 1. Прелюдии. Институт Фридерика Шопена. Польское музыкальное издательство. Краков, 1974.

<sup>16</sup> З формальної точки зору кожна пару тактів можна було б записати як один такт у розмірі 6/4.

Хоча музично-аналітичний «погляд» автора вірша на Сьому прелюдію є достатньо коректним, спостереження над музикою мають здебільшого художньо-образний характер і не сприймаються як так званий «науковий підхід». Ми відносимо такий віршований «аналіз» прелюдії Шопена до художньої гілки музикознавчої інтерпретації [1.20].

Відчувається, що створюючи вірш, авторка була заряджена музично-інтонаційними струмами лірично витонченої п'єси Шопена. Тобто, відчувала себе музикантом-виконавцем. Відповідно і ми, вживаючись в інтонацію прелюдії та вірша, повинні їх вголос або подумки виконати (заграти або продекламувати). Інакше кажучи, включити власну психомоторну енергетику виконавського вимовляння.

У вірші О. Шестакової використаний п'ятистопний ямб. З певною долею умовності можна припустити, що тут немов би відтворюються п'ять «музичних кроків» чвертками в двотактових фразах прелюдії Шопена. В кожному рядку вірша п'ять стоп послідовно групуються у сполучення двох та трьох стоп (2 + 3). В такому групуванні ритмічний рух тяжіє до завершального інтонаційного кадансу:

*Учитель мой! / Надеюсь, Вы поймете,*

----- →

*Я думаю / о завтрашнем зачете:*

----- →

*На крупный труд, / увы, не хватит пару,*

----- →

*Поэтому / попробую «на шару».*

----- →

За рідким винятком, завершальна частина рядків вірша «подовжена» на один ненаголошений склад. В теорії віршування такий прийом називається клаузулою (від лат. *clausula* – закінчення, кінцівка). Чи не асоціюється цей прийом із призупиненням на половинній тривалості у кожному другому такті прелюдії Шопена?

У вірші використовуються відомі музикознавчі терміни: «жанр» «форма», «фактура», «період», «предложение» «однотональний» тощо. Водночас ясно простежується тенденція до образних характеристик. Так, «період» названий у вірші як «широкомасштабний», і це слово виступає начебто у значенні музикознавчого терміну. Насправді ж такого терміну не існує. Думається, що ця характеристика відноситься не стільки до розмірів фортепіанної п'єси (які насправді є малими), скільки віддзеркалює багатство її музичного змісту. Можливо, з цієї ж причини у вірші говориться, що «наш період сложний», хоча насправді прелюдія написана у формі простого періоду.

Говориться також, що в прелюдії «всього две строчки», однак у відомих виданнях п'єса викладається на трьох і більше нотних «рядках». У такій невідповідності ми знову вбачаємо не помилку (яка, до речі, є зовсім непомітною), а художньо мотивований прийом. «Две строчки» відповідають побудові прелюдії Шопена з двотактів, з двох однакових за розмірами речень, а також квадратності як загальному композиційному принципу. До того ж, російське слово «две»

звучить м'якше, ніж «три». Воно більш відповідає загальному характеру звучання і вірша, і п'єси Шопена.

Описуючи кульмінацію прелюдії, авторка використовує прийом сюжетної конкретизації («Здесь юный пан в мазурочном тумане случайно встретил взгляд прекрасной пани»). Але робить це, начебто обволікаючи слова поетичною витонченістю танцювального руху, тобто інтонаційно.

**В інтерпретації музичного твору буває важливо знайти «інтонаційну інтригу», за допомогою якої залучалася би у його смислове поле, але головне – стимулювалася наша власна творча думка.**

«Інтрига» і споріднене з нею слово «інтриган» походять від латинського *intricare* і французького *intrigue* – заплутувати. Ми трактуємо ці слова в позитивному сенсі. Композитор «інтригує», «заплутує» музичну думку, але у той же час провокує інтерпретатора, підштовхує до того, аби її «розплутати».

«Інтонаційну інтригу» у Сьомій прелюдії ми знаходимо у трактуванні танцювального жанрового знаку. В нашому сприйнятті виникає поетичний образ мазурки, що підноситься над матеріальною плоттю умовних танцювальних рухів-жестів.

Таке враження появляється відразу ж. Воно формується у суперечливій взаємодії метричних акцентів на сильних долях першого та другого тактів. У першому такті мазурка презентується пунктиром на сильній долі і глибоким басом. Але призупинка руху на половинній тривалості у другому такті створює, після пунктиру і двох чверток, другий, конкуруючий з попереднім, метричний акцент.

Дія описаної «інтриги» розповсюджується на всю п'єсу.

Аналізуючи Сьому прелюдію Шопена, Л.Мазель також приділяє особливу увагу початковому двотакту: «Те основне, у чому полягає тут сама суть образу, визначається сполученням лірично зм'якшеної танцювальності з властивостями музики іншого типу, іншого жанрового кореня <...>. Дійсно, розмірні повторення акордів, що завершують кожен двотакт, свідчать про стикання з власне акордовим складом. Останній же за генезою та асоціаціями, що виникають, достатньо відрізняється від гомофонної танцювальності. Гомофонна фактура, що різко розділяє тканину твору на мелодію та акомпанемент, виникла в сфері побутового музикування. Вона сприймалася як дуже земна і могла навіть протиставлятися акордовому складові як більш піднесеному, що йде від хоралу. У прелюдії Шопена немає, звичайно, образного зв'язку з хоралом, але риси розміреного акордового складу, що пов'язані з одним із різновидів стародавнього прелюдювання, вносять у п'єсу істотний відтінок виразності, додають прозорій і легкій танцювальній мініатюрі особливої одухотвореності разом з більшою об'ємністю, перспективою, художньою вагомістю. <...> Елементарний висновок, що стосується виконання п'єси, очевидний: темп і звучність можуть коливатися лише в тих межах, у яких не втрачається зв'язок ані з витонченою танцювальністю, ані з розмірним і піднесеним акордовим складом» /26, с 282-283/.

З останнім висновком неможна не погодитися. Однак викликає сумніви думка, що «розмірні повторення акордів, що завершують кожен двотакт», сходять до хоралу й стародавнього прелюдювання. Акорди прелюдії Шопена подібні до хоралу лише зовнішньо. Провідним жанровим знаком залишається лірична мазурка з властивою для неї капризністю, тонкими нюансами в організації музичного руху.

Висловимо припущення, що у даному випадку дослідник орієнтувався або лише на свій власний виконавський образ п'єси, або на яку-небудь близьку до цього образу виконавську версію. У цьому зв'язку звернемося до досвіду виконавської інтерпретації [1.15] прелюдії

Шопена авторитетними музикантами. Головну увагу зосередимо на виконавському прочитанні «інтонаційної інтриги» твору, що показана у початковому двотакті.

Огляд виконавських версій Сьомої прелюдії розташуємо у порядку: від більш швидких темпових вирішень – до більш повільних.

У виконанні А. Корто відтворюється властива мазурці легкість, граціозність. Ми чуємо живе, агогічно розкріпачене музичне мовлення. Темп виконання – рухливий. У першому реченні він приблизно дорівнює 89 «крокам» чвертками за хвилину<sup>17</sup>.

«Інтонаційна інтрига» (перший двотакт) висловлюється піаністом наступним чином. Відразу після першої сильної долі відбувається деяке прискорення руху до сильної долі другого такту. Але водночас, в міру просування до цієї долі, зменшується гучність. Таким є ведучий принцип. Однак у кожному наступному двотакті він коригується, у тому числі за допомогою *темпо рубато*.

У підсумку в послідовності характерних двотактових мініатюр вибудовується свого роду наскрізна «сюжетна лінія».

Виконуючи Прелюдію, М. Аргерих, та само як і А. Корто, підкреслює танцювальність музично-інтонаційного жесту. Але музичний рух тут насичується більшою внутрішньою інтенсивністю, емоційною відкритістю, що відповідає виконавському стилю піаністки.

Темп у цьому виконанні є досить рухливим. У першому реченні він приблизно дорівнює 87 четвертним «крокам» за хвилину. Це дещо повільніше, ніж у Корто.

Аргерих, так само як і Корто, спочатку робить прискорення до першої долі кожного другого такту, одночасно знижуючи гучність. Але піаністку менше цікавить варіантність прочитання двотактів, а більше – наскрізна драматургічна лінія музичного руху.

У першому реченні піаністка, при підході до завершального акорду кожного двотакту, знижує гучність. Але у другому реченні, і у підході до кульмінації, і у самій кульмінації акорди, що завершують фрази, навпроти, виділяються гучністю. В останніх чотирьох тактах п'єси (посткульмінаційна зона) акцентне значення сильних **долей** в парних і непарних тактах фраз вирівнюється.

Темп у виконавській версії М. Поліні достатньо стриманий. У першому реченні він приблизно дорівнює 80 четвертним «крокам» за хвилину. Але цього вистачає, щоб не загубити легку, «повітряну» енергетику мазурки.

На відміну від емоційної спонтанності виконань Корто та Аргерих, Поліні засобами музичної інтонації немов би малює витончений танок. Структура фрази виглядає врівноваженою. Прискорення до її заключного акорду зберігається, але постійно присутні обидва акценти: на сильних долях і першого, і другого тактів.

Верхній голос в акордах ледь помітно виділяється і більш самостійно включається у музично-інтонаційну дієвість. Кульмінаційний акорд Прелюдії очікувано виділяється гучністю. Тут – вершинна точка, після якої відбувається спад напруги. У завершальному двотакті відбувається помітне уповільнення.

Прелюдія Ля мажор у Арт. Рубінштейна і С. Ріхтера звучить значно повільніше, ніж в інших виконаннях. У першому реченні темп у Рубінштейна приблизно дорівнює 67 умовним «крокам» чвертками, у Ріхтера – 50 таким «крокам».

---

<sup>17</sup> Тут і надалі ми фіксуємо середній темп виконання у першому реченні, оскільки друге речення у всіх версіях, що розглядаються, грається повільніше, ніж перше.

У виконанні Арт. Рубінштейна мовою мазурки передається поглиблене, хоча й дещо стримане ліричне відчуття. Інтонаційна інтрига передається тихим м'яким звучанням, яким втілюється образ затаєної ліричної мрійливості.

У Арт. Рубінштейна, так само, як і у виконанні А. Корто, у чергуванні двотактових фраз вибудовується певний «сюжет». Але це – зовсім інший сюжет.

У першій фразі відчувається збудженість, живе дихання з прискоренням до заключного акорду, який акцентується нарівні з сильною долею першого такту. У подальшому рух у кожній двотактовій фразі вирівнюється, вже відсутнє тяжіння до її завершення і заключний акорд грається з кожним разом все тихше.

У кульмінаційному двотакті рух акордами підкреслено уповільнений, останній акорд звучить тихо і притаєно. «Згасаюча» динаміка кульмінаційної фрази стає взірцем для проведення двох заключних фраз. Інтенсивність звучання знижується і акценти на сильній долі других тактів стають все тихішими. Рух поступово уповільнюється аж до припинення на останньому акорді.

С. Ріхтер немов би розповідає слухачеві про виняткову художню довершеність цієї фортепіанної мініатюри. Одним з головних виразових прийомів у його виконанні стає підкреслено уповільнений темп виконання і тиха динаміка<sup>18</sup>.

Так само, як у Корто та Аргерих, перша доля кожного другого такту у Ріхтера не виділяється гучністю. Але музичний рух на шляху до першої долі другого такту не прискорюється, а половинна тривалість, якою завершується кожен двотакт, звучить як «розтягнена» у часі.

Цей ефект досягається спеціальним прийомом. Момент вступу акорду, який завершує фразу, кожного разу відтягується, порушуючи інерцію музичного руху. Він звучить начебто у віддаленні. Виняток складає тільки кульмінація у четвертому такті другого речення. Тут завершальний акорд фрази, хоча й стримано, але виділяється гучністю. Так утворюється головний для всієї п'єси архітектонічний акцент.

З п'яти розглянутих нами виконавських версій лише одна наближується до відчуття хоралу й стародавнього прелюдювання. Ця версія створена виконавським відчуттям художнього часу С. Ріхтера. Однак саме виконання Ріхтера демонструє найбільше «стильове відхилення» від лірично тремтливої шопенівської інтонації, яка живе в інтонаційній програмі Шопена.

oooooooooooo

## Ключові положення

### Теорія інтерпретації

2.1. Для роз'яснення механізмів музичного інтерпретування ключове значення мають поняття «інтонаційність» та «музичне мислення». Ними охоплюються будь-які прояви музично-творчої діяльності – композиторів, виконавців, інших музикантів-інтерпретаторів, а також слухачів, які творчо активно сприймають музику.

---

<sup>18</sup> Уповільнені темпи характерні також для виконань Ріхтером інших повільних прелюдій Шопена.

2.2. Порівнюючи вербальне мовлення з музикою, видатний вітчизняний психолог Б. Теплов пише: «Головну відмінність між мовленням і музикою слід шукати в тому, як і яким способом та і інша виявляють свій зміст. В мовленні зміст передається через значення слів мови, в музиці він безпосередньо виражається у звукових образах. Центральною, головною функцією мовлення є функція означення, то-ді як центральною, головною функцією музики є функція вираження» /41, с.11/.

2.3. Функцію вираження в музиці, про яку пише Б. Теплов, прийнято пов'язувати зі сферою музичної інтонації.

2.4. Враховуючи інтонаційну природу музики, М. Михайлов визначає музичне мислення як **«...мислення музично-образними уявленнями, які засвоєні пам'яттю шляхом музично-інтонаційного слухового досвіду, що є результатом повторних музичних сприймань»** /28, с.17/.

2.5. Для музичного мислення є важливим весь інтонаційний досвід, а не лише той, що виражений мовою музики.

Крім індивідуального слухового досвіду, музичне мислення спирається також на соціальний (суспільний) інтонаційний досвід.

**Явище, яким охоплюються сутнісні властивості інтонаційного досвіду у будь-яких його проявах, називається інтонаційністю.**

2.6. Інтонаційність як засіб самовираження та спілкування займає дуже важливе місце у житті людини.

Спираючись на інтонацію, індивід вступає у діалог з постійно вібруючими ритмами всесвіту, соціуму, зі своїм життєвим оточенням та конкретною життєвою ситуацією.

2.7. У полі зору музикантів зазвичай знаходиться інтонація, що виражається у *звучанні* слова або музики. Однак сфера інтонаційного спілкування цим не обмежується. Крім інтонації, вираженої звучанням, ми віднаходимо ще дві форми інтонаційності, що сприймаються: а) зором; б) тілесним дотиком.

**2.8. Спільну підставу для слухової (аудіальної), зорової (візуальної) та дотичної (тактильної) форм інтонаційності ми знаходимо у єдиній психофізичній природі її творення.**

2.9. Для характеристики комунікативних властивостей інтонації доцільно звернутися до сфери побутового спілкування і порівняти у цьому плані *інтонацію* та *слово*.

2.10. Слова володіють закріпленими за ними стабільними значеннями. В тлумачних словниках значення слів роз'яснюються чи то як певний клас предметів, явищ, станів, чи то як їхня характеристика, чи то як певний спосіб дії тощо.

Але цього не можна сказати про інтонаційну мовну систему, котра у плані, що розглядається є поза-поняттєвою.



2.11. В лінгвістиці виділяються три головні функції слова: *комунікативна*, *номінативна* (призначення слова називати предмети) та *естетична*. Інтонацією, перш за все, реалізуються комунікативна та естетична функції.

За деякими винятками (наприклад, при звукозображальності) інтонація не відсилає нас до предмета, конкретного способу дії тощо. Тим більше, вона не називає предмети чи ознаки будь-чого. Інтонацією передається наше *ставлення* до вказаних характеристик.

**2.12. Інтонаційність є поза-поняттєва тілесно-характеристична система спілкування, якою виражається (в аудіальних, візуальних або тактильних формах) ситуативний емоційно-психологічний стан індивіда.**

2.13. «Зрима» інтонаційність може виражатися процесуально, а може – як «застигла» у часі. У «застиглій» формі передаються вихоплені з життя моменти інтонаційного руху, що начебто призупинений на мить.

2.14. Інтонація, що виражена в звучанні, передається тільки процесуально. Інша справа, що вона може збиратись в одномоментне слухове уявлення і у такій «спресованій» формі зберігатися в пам'яті. А потім – знову набути процесуально розгорнутого характеру.

2.15. У деяких видах художньої творчості ми спостерігаємо комплексні прояви інтонаційності, які поєднують різні форми її вираження.

Роль комплексних проявів інтонаційності особливо наочно простежується в музичному виконанні. Тут інтонаційність включає, окрім самого ефекту звучання, м'язово-рухову складову – власне *виробництво* звучання.

2.16. У світі інтонації кристалізуються її певні типи. Однак сама інтонація (в аудіальному, візуальному чи тактильному, побутовому чи художньому проявах) – завжди результат неповторного смислового акту.

## Методика інтерпретування

2.17. Створюючи музику, композитор включається у виконавський процес. Він або насправді виконує музику, яку творить, або уявляє її звучання у сукупності з відповідними ігровими рухами.

2.18. Вживаючись в інтонацію музичного твору, ми також повинні його вголос або подумки виконати. Інакше кажучи, включити власну енергетику виконавського вимовляння.

**2.19. В інтерпретації музичного твору буває важливо знайти «інтонаційну інтригу», за допомогою якої стимулювалася б наша власна творча думка.**

## Лекція третя

### Музичне мислення

Поняття еволюціонують так само, як еволюціонує людська думка. Час від часу вони поповнюються новими смисловими нюансами, а терміни, що їх репрезентують, починають грати свіжими барвами.

У трактуванні поняття «музичне мислення» сформувалися два підходи, що суттєво різняться.

Перший підхід можна охарактеризувати як *мислення* (розмірковування) *про музику*. Для інтерпретатора така позиція передбачає критичну оцінку музики немов би «зі сторони», спираючись переважно на ресурси вербальної мови.

Другий підхід можна визначити як мислення самими музичними значеннями, або, інакше кажучи, як *мислення музикою*. Користуючись цим підходом, ми психологічно переміщуємося у внутрішній художній простір музичних творів і мислимо притаманною їм музичною мовою.

В першому підході ми спираємося на значення слів, а також на поняття, судження, висновки. В другому підході ці дії, які прийнято відносити до сфери раціонального, також використовуються. Але вони «винесені» за межі власне музичного мислення і вже ззовні коригують роботу останнього.

Знову звернемося до визначення М. Михайлова, котре було процитоване у Другій лекції [2.4]: «У максимально короткому загальному формулюванні музичне мислення можна визначити як мислення музично-образними уявленнями, які засвоєні пам'яттю шляхом музично-інтонаційного слухового досвіду, що є результатом повторних музичних сприймань» /28, с.17/.

У цьому визначенні презентований підхід, який ми назвали *мисленням музикою*.

Якими є відмінні риси музично-інтонаційного слухового досвіду, про який говориться визначенні М. Михайлова? Як цей досвід «працює» у процесі становлення і розвитку музичної думки? Чи поділяються він на типи, і якщо це так, то як ці типи взаємодіють? На ці та деякі інші питання нам необхідно сьогодні відповісти.

На минулій зустрічі ми розглянули феномен інтонаційності у загальному плані, не враховуючи її специфіку в музиці [2.5 – 2.16]. Зараз відзначимо, що **головною відмінною властивістю музичної інтонації є те, що вона виражається музичною мовою.**

Найбільш розгорнутою інтонаційна концепція музики постає в працях Б. Асаф'єва. Видатний музикант-дослідник вважав, що «...інтонація як емоційно-смысловий тонус звуків, що вимовляються людиною, відчувається і в слові, і в музичному звуці, тому що інтонація перш за все – якість осмисленого вимовляння» /5, с.259/.

Крім *музичної інтонації* набув широкого розповсюдження ще один термін – *музичне інтонування*. Б. Асаф'єв пише: «Думка, інтонація, форми музики – усе у постійному зв'язку: думка, щоб виразитися у звучанні, стає інтонацією, інтонується» /5, с. 211/.

Однак залишається неясним, як взаємодіють в музичному мисленні «інтонація» та «інтонування»? Відповісти не це запитання можна, лише розглянувши інтонаційну побудову

діяльності музичного мислення у її цілісності. З цією метою ми вводимо нове поняття – *музично-інтонаційна модель*<sup>1</sup>.

Роз'яснюючи його зміст, звернемося до порівняння, яке може видатися несподіваним. Автор даних лекцій неодноразово брав участь у водних туристичних походах. Однією з типових труднощів у таких походах є подолання порогів. Зазвичай, їх неможливо пройти «з ходу». Тому він може і повинен бути попередньо оглянутий як у загальному плані, так і у окремих фрагментах. Якщо дозволяють природні умови, огляд відбувається під різними «кутами зору»: вище чи нижче, правіше чи лівіше і т.д.

У ході огляду учасниками подумки «прокручуються», аж до деталей, засоби подолання перепони: точне місце входження в поріг та виходу з нього, передбачуваний маршрут проходження, необхідні для цього прийоми управління човном. Відбувається також «заучування» орієнтирів, що розташовані на річці і на березі. Подібна «прокрутка» може зайняти скільки завгодно часу. А саме – доти, поки екіпаж не впевниться у можливості, а також у перевагах подолання перепону саме у такий спосіб.

Зрозуміло, що така уявна підготовча робота відбувається на підставі попереднього досвіду: раніше сформованих технічних навичок, методик проходження подібної річкової ділянки тощо. У підсумку формуються і закріплюються у пам'яті певні *уявлення* способів подолання перепони.

«Уявлення за самою своєю природою є не просто копіями минулих сприймань, а результатом певної переробки їх, – відзначає Б. Теплов. – Не всі властивості реальних об'єктів однаково повно і яскраво передаються в уявленнях: звичайно в них домінуючу роль відіграють певні властивості об'єкту, тоді як інші відтворюються неясно або навіть взагалі відсутні. Цей відбір має, звичайно, не випадковий характер. Уявлення виникають не «самі по собі», а у процесі тієї чи іншої діяльності людини, у них відображаються саме ті сторони об'єкту, котрі мають найбільше значення для цієї діяльності» /40, с185/.

Роль таких «перероблених» уявлень і може бути порівняна з функцією в музичному мисленні музично-інтонаційної моделі. **Під музично-інтонаційною моделлю розуміються закріплені пам'яттю узагальнені слухові та м'язово-рухові уявлення – результат творчого сприйняття та обробки музичного матеріалу, що поєднаний спільними ознаками.**

Музичний фольклор є природною лабораторією для наших спостережень над діяльністю музичного мислення. І творення нової музики, і варіантність її виконавських прочитань тут відбуваються лише завдяки опорі на зафіксовані в індивідуальній та колективній пам'яті музичні слухові уявлення, які ми називаймо *музично-інтонаційними моделями*.

У творчій роботі музиканта музично-інтонаційні моделі постійно оновлюються, вступають у контакти, перетинання з іншими інтонаційними враженнями і, отже, коригуються ними. Цю дуже показову для роботи музичної думки особливість охарактеризуємо терміном «рухомий інваріант».

У цьому терміні міститься протиріччя. Адже латинське слово «*invariantis*» значить «незмінний», тоді як словом «рухомий», навпаки, передбачаються зміни. Але саме такою суперечливістю забезпечується творче життя музично-інтонаційної моделі.

---

<sup>1</sup> Від лат. *modulus* – міра, взірць.

Музично-інтонаційна модель, смислові потоки якої спрямовані у сферу музичної творчості, набуває значення **еталону**<sup>19</sup> – опірної складової у діяльності музичного мислення. **На підставі еталонних музичних уявлень відбувається музичне інтонування – становлення й формотворче розгортання нової або оновленої музичної думки.**

Базове значення для музичної творчості має розумовий процес, котрий спирається тільки на уявлення музичного звучання, а також на уявлення можливих способів його виконання. Цю, внутрішню форму назвемо **композиторським інтонуванням**.

Іншу форму музичного інтонування характеризує опора на музичну думку, яка відразу ж реалізується в звучанні. Назвемо цю форму **виконавським інтонуванням**.

Результатом музичного інтонування є **музичні інтонації – зафіксована сприйняттям неповторна музично-смислова якість, яка виражена відповідним музичним звучанням**.

Таким чином, у **музичному інтонуванні** ставиться акцент на самому акті творення, а в **музичній інтонації** – на сприйнятті результатів творення та на їхній оцінці.

Робота музичної думки реалізується послідовністю: **«інтонаційна модель (еталон) ⇨ інтонування ⇨ інтонація»**. Тріада працює саме за умови її цілісності.

Узагальнене музично-інтонаційне уявлення – **модель** – є можливістю, яка в процесі **інтонування** стає реальністю в **інтонації**. Звідси випливає визначення музичного мислення, яким керуватимемося у подальшому: **Музичне мислення – це оперування еталонними музично-інтонаційними уявленнями, яке призначене для вирішення конкретного творчого завдання**.

Типологія узагальнених музично-інтонаційних уявлень – моделей – визначається чотирма критеріями: 1) **узагальненістю**; 2) **цілісністю**; 3) **смисловою визначеністю**; 4) **соціальною обґрунтованістю**.

## I

**Узагальнення** є обов'язковою умовою формування будь-якого слухового уявлення, але ступінь узагальнення може бути різною.

Музично-інтонаційні уявлення стилю, жанру або форми можуть формуватися внаслідок неодноразового сприйняття одного-двох музичних творів, а можуть – внаслідок сприйняття багатьох творів. У другому випадку ступінь узагальнення суттєво підвищується.

Важливим кроком на шляху узагальнення є врахування і збирання у власну «слухову скарбничку» досвіду прочитання музичного твору різними виконавцями, а також його оцінки критиками, дослідниками, музичними-викладачами тощо.

## II

З точки зору **критерію цілісності** у формуванні еталонних музично-інтонаційних уявлень виділяються два протилежні вектори:

а) Коли джерелом для їх формування стає музичне явище в обсязі цілого. Наприклад – музичний твір, музичні стиль, жанр як цілісні явища і т.д.

б) Коли джерелом для формування стає обрана складова цього ж цілого. Наприклад, на рівні музичного **твору** – це фрагмент формотворення, який логічно виділяється (частина, розділ, партія, тема, період, речення, фраза, мотив, елемент фактури тощо); на рівні **стилю** – це один із періодів музичної творчості, музичний твір чи група творів, що його презентують; на рівні **жанру** – один чи декілька творів, що презентують даний музичний вид тощо.

## III

<sup>19</sup> Від франц. *étalon* – еталон, точний взірць міри.

У значенні **сміслової визначеності** у формуванні музично-інтонаційної моделі виділяються дві протилежні тенденції: а) до *концентрації* музично-виразових значень; б) до *деконцентрації* музично-виразових значень.

Прикладами подекуди граничної концентрації смислу є узагальнені слухові уявлення інтонацій-знаків: окремих інтонаційних зворотів, що набули стійкої виразності (музично-риторичні фігури, інтонації «зітхання» і т.д.), музичної теми, музичної цитати тощо. До цього ж типу відносяться слухові уявлення індивідуальних композиторських стилів, а також тих музичних жанрів, яким притаманна чітка смислова визначеність.

Даний різновид слухових уявлень назвемо *семантичним*.

У кожного професійного музиканта формуються такі інтонаційно-мотивовані слухові уявлення, якими узагальнюються «будівельні» закономірності музичного висловлювання: типи музичних форм, музичного синтаксису, гармонічні, фактурні закономірності тощо. Акцент у формуванні цих слухових уявлень зміщується із сфери музичної виразності у сферу логіки музичного висловлювання.

Даний різновид слухових уявлень назвемо *логіко-конструктивним*.

#### IV

Дуже важливим показником формування узагальнених музичних слухових уявлень є їхня **соціальна обґрунтованість**.

Сформований в процесі накопичення слухового досвіду стійкий комплекс еталонних слухових уявлень назвемо *музично-інтонаційним* тезаурусом (від грець. *thesaurus* – скарбниця).

Слід розрізняти *колективний* та *індивідуальний* слухові тезауруси. Вони формуються, відповідно, за участю механізмів колективної та індивідуальної музичної пам'яті.

Одним з наочних прикладів роботи колективного тезауруса є сфера музичного фольклору. Однак участь колективного музично-інтонаційного тезауруса є дуже суттєвою і в інших видах музичної творчості, у тому числі – в музиці європейської професійно-композиторській традиції.

Роль музично-інтонаційного потенціалу еталонних слухових уявлень є суттєвою у будь-яких формах творчої діяльності музиканта. Різні типи слухових уявлень постійно взаємодіють, поєднуючись в цілісну програму творчої дії. Якщо композитор або виконавець враховують у своїй творчості цей феномен, вони одержують надійного «провідника» у просуванні своєї музичної думки до слухача.



Звичайно, інтерпретатор не може претендувати на адекватність своєї думки тому творчому процесу, який реально відбувався у композитора під час музичного творення. Але у психологічному сенсі думка інтерпретатора має начебто злитися у єдиний потік з думкою композитора. Успіх тут залежатиме від змісту слухового тезауруса інтерпретатора, від його творчої інтуїції, загальної музичної культури тощо.

**В інтерпретуванні музичного твору [1.10] ми спираємось на триланкову структуру роботи музичної думки: «інтонаційна модель (еталон) ⇔ інтонування ⇔ інтонація»**

Спочатку звертаємось до умовної реконструкції музично-інтонаційних уявлень (моделей), які, з нашої точки зору, є родовими для даного твору або для його логічно виділеного фрагменту. Наступним нашим кроком буде мислене сходження від родових властивостей моделі до інтерпретованого музичного матеріалу. Рухаючись цим шляхом, ми вдруге, але вже по-своєму, відтворюємо смислове поле твору композитора [1.7].

На першій лекції у центрі уваги була «Місячна соната» Л. Бетховена ор. 27 №2. Зараз ми звертаємося до інтерпретації тричастинної Сонати для альту і фортепіано Д. Шостаковича ор. 147, у фіналі якої використані інтонації з першої частини «Місячної сонати».

Соната для альту з фортепіано – це останній твір Шостаковича. Вона сприймається як художнє узагальнення його життєвого і творчого шляху. Як відзначає В. Бобровський, від Одинадцятого квартету «... думка про кінець людського життя починає тривожити фантазію композитора і стає темою, яка поряд з іншими хвилює його уявлення і приводить до написання ряду творів, що пов'язані з ідеєю смерті» /9, с.56/. І з ракурсом філософсько-узагальнюючої оцінки *життя як такого* – дозволимо собі доповнити думку дослідника.

Порівняння «Альтової сонати» Шостаковича з «Місячною» Бетховена надає нам певний ключ – вихідну позицію для інтерпретування [1.22]. Незважаючи на відчутну інтонацію трагізму, «Місячна соната» Бетховена в цілому сприймається як втілення енергійної життєдіяльності у її розквіті. У «Альтовій сонаті» навпаки – слухачеві пропонується концепція-результат, у якій узагальнюється погляд на Життя.

Насиченості «Альтової сонати» різноманітною гамою музичних почуттів – драматичних, подекуди трагічних чи, навпаки, умиротворених, піднесено-катарсичних – відповідає часта зміна інтонаційних нахилів. Вони організовані у художню єдність композиційно-драматургічною побудовою, яку ми сприймаємо як цілісний музично-естетичний знак твору.

Тому, так само як і в інтерпретації «Місячної», починаємо розгляд «Альтової» з її загальної побудови. **Так ми отримуємо можливість вже на початковій стадії інтерпретування просуватися від побудови художнього цілого до елементу в організації цього цілого, а не навпаки.**

Згідно з нашою класифікацією, слухові уявлення циклічної форми відносяться до розряду «логіко-конструктивних». Їх відрізняє деконцентрація образного смислу і акцент на формотворчій стороні музики. Але із цього не випливає, що даний тип взагалі не несе ніякого художньо-образного змісту.

На думку В. Бобровського, «...останній частині сонати Шостаковича передує музика, котра може бути трактована як незвичайний подвійний вступ до фіналу, що втілює головну, верховну ідею сонати. У *Moderato* (1-я частина) та *Allegretto* (2-я частина) композитор ніби повертається до типових драматургічних ситуацій своїх колишніх композицій, але начебто окутує їх деякою пеленою, яка пом'якшує минулу гостру конфліктність, яскравість хвильового розвитку. Якщо у *Moderato* чуємо відзвуки минулих драматичних конфліктів, то *Allegretto* сприймається як своєрідне «добре» скерцо, позбавлене й тіні гротескної гостроти, катастрофічних кульмінацій колишніх «злих» скерцо. У фіналі ж (*Adagio*) Шостакович <...> здійснив ідею катарсису, втіленого <...> у самій музиці – чистій та піднесений, скорботний і одночасно просвітлений» /9, с.47 /.

Один з відомих виконавців сонати альтист М. Кугель відзначає: «За своєю насиченістю і завершеністю перша частина сама по собі є самостійним програмним твором. За невеликий проміжок часу перед нами проходить все життя людини» /25, с.83/.

У подальшому ми будемо неодноразово звертатися до співставлення позицій цих дослідників. Зі своєї сторони, запропонуємо гіпотезу про своєрідну інтерпретацію у «Альтовій сонаті» композиційно-драматургічної побудови «Місячної сонати».

**Прийом гіпотези (від грець. *hypothesis* – підстава, припущення) може бути вельми ефективним засобом у музичному інтерпретуванні [1.10].** Використовуючи

цей прийом, ми активізуємо енергетику творчого пошуку, включаємо допоміжні ресурси власного музично-інтонаційного тезаурусу. Важливо лише, щоб обране інтерпретатором припущення базувалося на природних інтонаційних властивостях даного музичного твору.

У процесі інтерпретування гіпотеза може або повністю підтвердитися, або підтвердитися частково, або бути відхиленою.

У нашій гіпотезі ми відштовхуємося від того очевидного факту, що і перша частина «Місячної» Бетховена, і ос-танняя «Альтової» Шостаковича відіграють визначальну роль у композиційно-драматургічній організації відповідних тричастинних циклів. У слухацькому сприйнятті ці частини стають знаками-символами усього твору. Важливо також, що тематичний зміст фіналу Сонати для альта і фортепіано Шостаковича пов'язаний з інтонаційним строєм першої частини «Місячної сонати» та іншими творами Бетховена.

На думку М. Арановського, у симфоніях віденських класиків «... три перші частини <...> репрезентують три іпостасі Людини: *дієвість, споглядання, гру*. Так закладається засада цілісної концепції Людини, в якій вона виступає як *Homo agens* (Людина діяльна), *Homo sapiens* (людина мисляча) і *Homo ludens* (Людина, що грає). <...> Фінал додає до них новий ракурс, який відсутній, але готується у перших трьох частинах, – *Homo communis* (Людина суспільна)» /4, с.24/.

У тричастинному циклі «Альтової сонати» Шостаковича ми знову, як раніше в «Місячній сонаті», вбачаємо немов би усічену чотиричастинність<sup>20</sup>. Але якщо Бетховен у «Місячній» скорочує канонічну функцію першої частини чотиричастинного циклу – «Людина діяльна», то Шостакович в «Альтовій сонаті» скорочує канонічну функцію заключної частини – «Людина суспільна».

Головною музичною ідеєю «Місячної сонати» стає «страждальна» інтонація любові, яка виражена у початковому *Adagio*. У висуванні цієї ідеї на передній план полягає сенс відмови композитора від традиційного для віденських класиків сонатного алегро. Дещо протилежне ми спостерігаємо в «Альтовій сонаті». Після смерті людина, у нашому сприйнятті, начебто переходить в інший вимір. Її же немає у реальному суспільному житті. У цьому полягає сенс відмови композитора від традиційного фіналу, роль якого тепер передається завершальній постлюдії.

І у «Місячній», і в «Альтовій» сонатах центром симетрії в тричастинних циклах стає скерцозна друга частина – *Allegretto*. Тут перетворюється образна сфера *Homo ludens* (Людина, що грає). Але якщо у «Місячній сонаті» Бетховена *Adagio* розташоване перед скерцо і знаходиться, таким чином, на місці *пре-людії* (від лат. *ludus* – гра), то фінальне *Adagio* в «Альтовій сонаті» Шостаковича – це частина, розташована після скерцо. І вона не лише композиційно, але й драматургічно є *пост-людією*.

Зробимо висновок, що у композиційно-драматургіч-ному плані «Альтова соната» Шостаковича побудована дзеркально-симетрично відносно «Місячної сонати» Бетховена. Пропонуємо інтерпретатору самостійно прийти до висновку щодо коректності чи, навпаки, некоректності висловленої нами гіпотези.

---

<sup>20</sup> Див. с.с.18-19

Тепер переключимо нашу увагу з рівня композиційно-драматургічного *цілого* (циклу) на відповідні особливості *частини цілого*. Розглянемо першу частину «Альтової сонати» Шостаковича, яка написана у своєрідно трактованій сонатній формі.

У бесіді з альтистом Ф. Дружиніним, якому присвячена ця Соната, композитор дав назви її частинам: «І частина – “Новела”, II – “Скерцо”, III – “Adagio пам'яті великого композитора”», маючи на увазі Бетховена /9, с.59/. В нотних виданнях твору ці назви відсутні, але ми будемо орієнтуватися на них як на складову композиторського задуму твору.

Новела (від італійської *novella*) – це невелика повість, оповідання. Темп *moderato*, який використаний Шостаковичем у першій частині, відповідає «новелі», тоді як темп *allegro* вступав би у протиріччя з цим жанровим знаком. Однак уповільнення (подекуди суттєве) темпу у перших частинах сонатно-симфонічного циклу є типовим для Шостаковича і не може вважатися особливістю саме даного твору.

Особливим у першій частині «Альтової сонати» є переосмислення «на протилежне» традиційних функцій розділів сонатної форми.

Як відомо, головна партія в першій частині циклу віденських класиків (сонатне алегро) має бути такою, аби *не могла не з'явитися* побічна партія. Але Шостакович досягає цієї ж мети не силою формотворчої волі головної партії, а скоріше – шляхом «від протилежного». Початкова тема твору звучить у стриманому темпі, безініціативно, без «живої емоції»:

#### Приклад 6<sup>21</sup>

Moderato  $\text{♩} = 104$   
pizz.  
p  
p legato

Такий характер руху розповсюджується майже на всю сферу головної партії. Вона замикається тими ж самими інтонаціями, якими розпочалася, і у підсумку утворюється ефект замкненого кола.

Після такої своєрідної підготовки побічна партія включається способом вторгнення, як заперечення попередньої безініціативності (приклад 11, с.79).

Розробка, як структурно виділений середній розділ сонатної форми, у першій частині «Альтової сонати» відсутня. У підсумку сонатна форма цієї частини наближається, за старовинною традицією, до двочастинної. Це компенсується активним драматургічним розвитком у сфері побічної партії, завдяки чому вона значно розростається і начебто вміщує у собі функцію розробки.

<sup>21</sup> Нотні приклади із Сонати для альту і фортепіано, а також із Сонати для скрипки з фортепіано наводяться за виданням: *Д. Шостакович. Собрание сочинений. Том тридцять восьмой. М.: Музыка, 1982.*



Переключимо нашу увагу на музично-інтонаційні уявлення *семантичного типу*. Як уже говорилося, їх характеризує смислова визначеність, аж до кристалізації художнього змісту у знаковій формі.

Спробуємо у темах головної та побічної партій реконструювати (знову у плані гіпотези!) еталонні слухові уявлення семантичного типу, якими могла б керуватися творча думка композитора. При цьому враховуємо, що у музичному творі значення семантичного типу виступають у невід'ємній єдності, у *симбіозі*<sup>22</sup> з розглянутими вище значеннями логіко-конструктивного типу. Останні ж здатні «вміщувати у собі» семантично загострені інтонаційні знаки різних типів і різних величин.

В «Альтовій сонаті» перетворені численні музично-інтонаційні витоки: а) з творів самого Шостаковича; б) з творів інших композиторів. У нашій інтерпретації ми обмежимося розглядом музично-інтонаційної сфери сонати, у якій прямо чи опосередковано перетворюється бетховенська музична лексика. Ця сфера відіграє дуже важливу роль у розумінні концепції всього твору.

Через всі частини твору прокреслюється інтонаційна лінія, корені якої віднаходяться у темах першої та другої фуг з Сонати для фортепіано ор. 110 №31 Ля-бемоль мажор Бетховена. Наводимо варіант проведення теми в оберненні, що презентований у другій фузі:

#### Приклад 7

*L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente*

*Nach und nach wieder auflebend*

*sempre una corda*

Тема носить позаособистий характер. Це – начебто інтонація-маятник, рівномірним коливанням якого відраховуються секунди людського життя.

У фіналі «Альтової сонати» Шостаковича в партії фортепіано ми чуємо безпосередній розвиток смислу бетховенської інтонації:

#### Приклад 8<sup>23</sup>

Показовим є також приклад фактурно-фігураційного перетворення бетховенської теми у коді фіналу. Звучить відчужена від буденних життєвих переживань низхідна драбинка чистих кварт, що начебто веде до небуття:

#### Приклад 9

Низхідними квартовими кроками, що уходять у безконечність, і завершується твір

<sup>22</sup> Від грецького *συ*

<sup>23</sup> Для виконання *q*

(приклад 26, с.127).

Зовсім інакше перетворюється інтонація бетховенської теми у каденціях альтя. Тут презентовані особистісно загострені висловлювання «від першої особи»(ліричного героя твору). Такими є експресивні монологи: у другій частині (приклад 38, с.202) і в кульмінації фіналу (приклад 21, с.121), а також вступна каденція фіналу, що звучить у характері рефлексії, зверненої у вже пережите (приклад 20, с.120).

Повернемося до початкових тактів «Альтової сонати», якими презентована одна з головних інтонаційних ідей всього твору (приклад 6 на с.74). В партії альтя ми також чуємо маятникподібний хід, споріднений з бетховенською темою, але її інтонаційні властивості перетворюються на більш високому рівні узагальнення. Звучить ланцюжок скріплених спільними звуками «пустих» квінт (аналог бетховенських кварт), які виконуються піцикато. Амплітуда маятникподібного коливання стає гранично широкою.

Цікаво, що подібний широкий маятникподібний мелодичний хід був апробований Шостаковичем ще раніше, у першій темі Сонати для скрипки з фортепіано:

#### Приклад 10

Example 10 shows a musical score for piano and violin. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 100 (♩ = 100). The piano part is marked 'p' and 'legato'. The violin part is marked 'arco' and '8va'. The score consists of two systems of staves, each with a piano staff and a violin staff.

У До мажорі тут використаний дванадцятиступенний звукоряд. При цьому обрані таку інтервальні кроки, якими відтворюється скоріше сам механізм руху, аніж «жива» інтонаційна енергетика. Так само, як і у початковій темі «Альтової сонати», відсутній прямий зв'язок з темою 31-ї сонати Бетховена (приклад 7 на с.76). Однак головує все той же, по-філософські відсторонений від життєвої метушливості характер.

Отже, ми припускаємо, що у мисленні композитора ще раніше, до створення «Альтової сонати», сформувалася споріднена з бетховенською музично-інтонаційна модель.

Прослідкуємо бетховенські витoki іншої інтонаційної сфери «Альтової сонати». У першій частині, з моменту вторгнення теми побічної партії, експонується протилежна головній партії образна лінія активної дієвості (цифра 8):

Example 11 shows a musical score for violin and piano. The tempo is marked 'arco' and 'f'. The violin part is marked 'arco' and 'f'. The piano part is marked 'f'. The score consists of two systems of staves, each with a violin staff and a piano staff.

#### Приклад 11<sup>24</sup>

Кульмінаційні зони побічної партії і в експозиції, і в репризі побудовані на матеріалі цієї ж

<sup>24</sup> Для виконання

Example 11 shows a musical score for violin and piano. The tempo is marked 'arco' and 'f'. The violin part is marked 'arco' and 'f'. The piano part is marked 'f'. The score consists of two systems of staves, each with a violin staff and a piano staff.

теми. Наводимо приклад із кульмінації експозиції, де початковий мотив даної теми звучить на фортепіано у оберненні та збільшенні. Тут вона набуває значення ключового «музичного слова» (цифра 13):

#### Приклад 12

Повною протилежністю, ніби відгомонам цих кульмінацій стає звучання завершальних тактів першої частини, що набуває прощального, «згасаючого» характеру:

#### Приклад 13

Ми вважаємо, що інтонаційне ядро теми побічної партії, що тут розглядається, опосередковано сходиться до «теми долі» Бетховена. Але цей зв'язок – як би «вторинного роду». Він міг бути й не почутий, якщо б у кодї цієї ж першої частини в каденції альта не цитувалася «доленосна» бетховенська інтонація (цифра 25, т.т. 10-16):

The image shows a musical score for Example 13. It consists of two staves: a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part is in 4/4 time and features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The violin part is also in 4/4 time and features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The piano part is marked with 'p sub.' and the violin part is marked with 'pp' and 'morendo'. There are annotations 'a' and 'b' above the piano part, and 'a' and 'b' above the violin part. The piano part has a dashed line under the triplet in the left hand.

#### Приклад 14

Запитальній «бетховенській» інтонації, що прийшла неначе здалеку (мотив «а»), відповідає лірична інтонація (мотив «б»). Вона походить від верхнього голосу в партії фортепіано в початковій темі «Альтової сонати» (приклад 6, с.74).

За фактом «цитатного» зв'язку мотиву «а» з темою долі Бетховена тим не менш приховується складний механізм переосмислення бетховенського витоку. Висловимо нашу, знов-таки *гіпотетичну* версію.

В музиці Бетховена за відповідну музично-інтонаційну модель можемо прийняти ямбічно побудований мотив, що складається з трьох передиктових, повторюваних за висотою і рівних за тривалістю звуків або акордів і завершального ритмічно-опорного ікту, що виражений одним звуком або акордом. За жанровим типом ця модель є декламаційною, за виразовими можливостями містить потенцію до вольової, енергійної, «ораторської» інтонації.

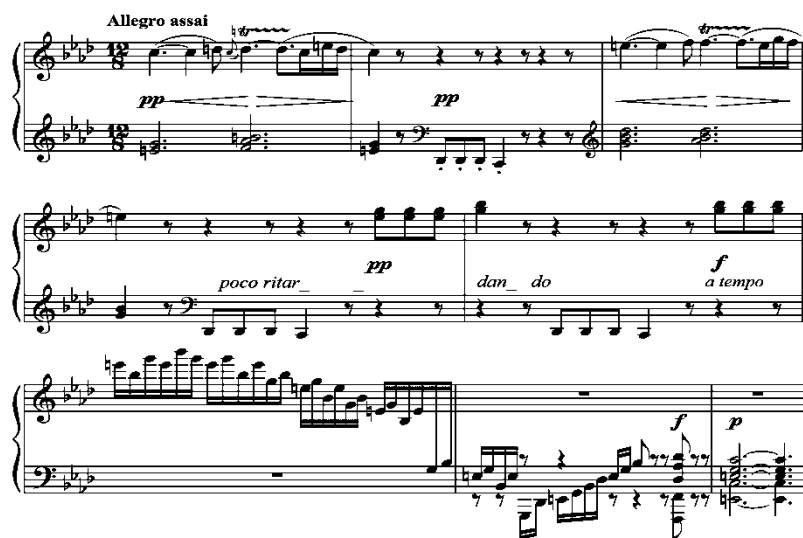
Звичайно, наведена характеристика моделі є схематичною. Можна було б також згадати про ладову та гармонічну організацію, фактуру, інструментовку, темпоритм і т.д. Однак сказаного вже достатньо, щоб відповісти на запитання: що ж саме узагальнюється в охарактеризованій музично-інтонаційній моделі.

Окрім *імперативної* форми (мотив «а», так звана «тема долі»), у П'ятій симфонії Бетховена зустрічаємо й інші варіанти авторського втілення моделі: *запитальний* (мотив «б»), *завершальний* (мотив «с»), а також *варіант-ремінисценцію* (мотив «д»):

#### Приклад 15

The image shows four musical motifs labeled a, b, c, and d. Motif a is a single eighth note. Motif b is a single eighth note. Motif c is a chord of two eighth notes. Motif d is a single eighth note. The motifs are arranged in two rows: a and b in the top row, c and d in the bottom row. The motifs are in 4/4 time and are in the key of D major.

В окрему форму виділяється діалогічне трактування «мотиву долі», яке зустрічаємо у головній партії першої частини «Апасіонати» Бетховена (op. 57 №23):



Приклад 16<sup>25</sup>

Повернемося до каденції альту у кодї першої частині Сонати Шостаковича (приклад 14, с.80). В ній перетворений шойно наведений *діалогічний тип*. Що ж стосується побудови мотиву, тут використаний мелодичний малюнок запитального варіанту і ритм варіанта-ремінісценції (приклад 15, с.81, мотиви «b» і «d»).

Цікаво, що за двадцять років до «Апасіонати» Бетховена діалогічна форма мотиву, що розглядається, вже прозвучала у Фантазії Моцарта до мінор (передикт перед репризою):

Приклад 17<sup>26</sup>



І здається, що саме тут міститься найбільш близьке до каденції альту музично-інтонаційне «провіщення».

Чому ж тоді ми шукаємо адресат інтонації Шостаковича, що розглядається, в музиці Бетховена, а не Моцарта? Думається, що тут є дві причини.

Перша полягає у звичній орієнтації на колективне слухове уявлення «теми долі» з П'ятої симфонії Бетховена, що вже склалося. Проте не менш суттєвою є друга причина, яка полягає у

<sup>25</sup> Наводиться за виданням: «Людвиг Ван Бетховен. 32 сонаты для фортепиано (Urtext)». Текстологическая редакция Б.А. Вальнер, Аппликатура К. Хансена. Том II (№16 – 32). М.: Музыка, 1991.

<sup>26</sup> Наводиться за виданням: В. Моцарт. Сонаты для фортепиано. Редакция А.Б. Гольденвейзера. М.: Гос. муз. изд-ство. 1959.

нашому відчутті музично-інтонаційної концепції твору Шостаковича як *художнього цілого*. Перетворення у цьому цілому бетховенської музичної лексики носить послідовний і більше того – системний характер.

Розглянемо дві виконавські версії «Сонати для альту з фортепіано» Д. Шостаковича, що належать: а) ансамблю М. Дружинін (альт) – В. Мунтян (фортепіано); б) ансамблю Ю. Башмет (альт) – С. Ріхтер (фортепіано)<sup>27</sup>. Обидва ансамблі драматургічно рельєфно прочитують інтонаційну програму у «творі композитора» [1.7]. Разом з тим, у цих трактовках є значні і, більше того, принципові відмінності.

**У формуванні виконавської версії музичного твору провідну роль відіграє обрана виконавцями загальна смислова установка.** Сьогодні ми обмежимося її реконструкцією.

У цьому нам допоможе виконавська трактовка теми головної партії у першій частині «Сонати для альту з фортепіано» (приклад 6, с.74). Від характеру виконання теми значною мірою залежить й виконавська трактовка всієї першої частини, і навіть трактовка твору в цілому.

Перша тема і вся перша частина Сонати виконуються М. Дружиніним і В. Мунтяном у достатньо рухливому темпі. Тут виконавці орієнтуються на виставлений самим Шостаковичем показник метронома:  $\square = 104$ . Маятниковоподібна інтонація звучить помітно нерівно. Тембр альту на піцикато – досить м'який і насичений. Все це наближує характер музичного висловлювання до живого мовлення.

Висловимо припущення, що виконавці у даному випадку керуються характеристикою Д. Шостаковича, котрий назвав першу частину «Новелою»<sup>28</sup>. Їхнє виконання можна було б порівняти із розповіддю головного героя про дещо особливе, дуже значне – і не лише для окремої людини, але також і для всього людства.

Ю. Башмет та С. Ріхтер, навпроти, грають цю тему епічно-відсторонено, у дуже уповільненому, порівняно з рекомендованим композитором, темпі:  $\square \approx 64$ . «Маятниковоподібна інтонація» звучить підкреслено рівно. «Биття чвертками» нагадує відрахування часу по секундах. Тембр альту на піцикато також носить понад-особистий, відсторонений характер, звуковидобування відбувається з мінімумом вібрації.

Музичне висловлювання тут має філософський характер. Якщо це новела, то вона розповідається з позиції значного відсторонення від подій, що мали місце.

Інтерпретацію «Альтової сонати» Шостаковича ми продовжимо на наступних заняттях.

oooooooooooo

## Ключові положення

### Теорія інтерпретації

3.1. У трактуванні поняття «музичне мислення» сформувалися два підходи, що суттєво різняться.

**Перший** підхід можна охарактеризувати як *мислення* (розмірковування) *про музику*. З боку інтерпретатора така позиція передбачає критичну оцінку музики немов би «зі сторони», спираючись переважно на ресурси вербальної мови.

<sup>27</sup> Цей запис зроблений у м. Фрайбург.

<sup>28</sup> Див. с.73.

**Другий підхід** можна визначити як мислення самими музичними значеннями, або як *мислення музикою*. Користуючись цим підходом, ми психологічно переміщуємося у внутрішній художній простір музичних творів і мислимо притаманною їм музичною мовою.

3.2. У розумінні музичного мислення ми керуємося другим підходом. Цей підхід спирається на явище інтонаційності.

3.3. Як взаємодіють в музичному мисленні «інтонація» та «інтонування»? Відповіді не це запитання можна, лише розглянувши інтонаційну побудову діяльності музичного мислення у її цілісності. З цією метою ми вводимо нове поняття – *музично-інтонаційна модель*.

**Під музично-інтонаційною моделлю розуміються закріплені пам'яттю узагальнені слухові та м'язово-рухові уявлення – результат творчого сприйняття та обробки музичного матеріалу, що поєднаний спільними ознаками.**

3.4. У творчій роботі музиканта музично-інтонаційні моделі постійно оновлюються, вступають у контакти, перетинання з іншими інтонаційними враженнями і, отже, коригуються ними. Цю дуже показову для роботи музичної думки особливість ми охарактеризуємо терміном «рухомий інваріант».

3.5. Музично-інтонаційна модель, смислові потоки якої спрямовані у сферу музичної творчості, набуває значення *еталону* – опірної складової у діяльності музичного мислення.

3.6. На підставі еталонних музичних уявлень відбувається **музичне інтонування – становлення й формотворче розгортання нової або оновленої музичної думки.**

3.7. Базове значення для музичної творчості має розумовий процес, котрий спирається тільки на уявлення музичного звучання, а також на уявлення можливих способів його виконання. Цю, внутрішню форму назовемо *композиторським інтонуванням*.

Іншу форму музичного інтонування характеризує опора на музичну думку, яка відразу ж реалізується в звучанні. Назвемо цю форму *виконавським інтонуванням*.

3.8. Результатом музичного інтонування є **музичні інтонації – зафіксована сприйняттям неповторна музично-смислова якість, яка виражена відповідним музичним звучанням.**

Таким чином, у *музичному інтонуванні* ставиться акцент на самому акті творення, а в *музичній інтонації* – на сприйнятті результатів творення та на їхній оцінці.

3.9. Робота музичної думки реалізується послідовністю: **«інтонаційна модель (еталон) ⇔ інтонування ⇔ інтонація»**. Тріада працює саме за умови її цілісності.

3.10. Узагальнене музично-інтонаційне уявлення – *модель* – є можливістю, яка в процесі *інтонування* стає реальністю в *інтонації*.

Звідси випливає визначення музичного мислення, яким керуватимемося у подальшому: **Музичне мислення – це оперування еталонними музично-інтонаційними уявленнями, яке призначене для вирішення конкретного творчого завдання.**

3.11. Музичний фольклор є природною лабораторією для спостережень над діяльністю музичного мислення. І творення нової музики, і варіантність її виконавських прочитань тут відбуваються лише завдяки опорі на зафіксовані в індивідуальній та колективній пам'яті музичні слухові уявлення (моделі).

Подібні операції відбуваються і у музичному мисленні професійного музиканта – композитора та інтерпретатора його музики.

3.12. Типологія узагальнених музично-інтонаційних уявлень – моделей – визначається чотирма критеріями: 1) *узагальненістю*; 2) *цілісністю*; 3) *смисловою визначеністю*; 4) *соціальною обґрунтованістю*.

3.13. **Узагальнення** є обов'язковою умовою формування будь-якого слухового уявлення.

3.14. Музично-інтонаційні уявлення стилю, жанру або форми можуть формуватися внаслідок сприйняття одного-двох музичних творів, а можуть – внаслідок сприйняття багатьох творів. У другому випадку ступінь узагальнення суттєво підвищується.

Важливим кроком на шляху узагальнення є урахування і збирання у власну «слухову копилку» досвіду прочитання музичного твору різними виконавцями, а також його оцінки критиками, дослідниками, музикантами-викладачами тощо.

3.15. З точки зору **критерію цілісності** виділяються два протилежні вектори у формуванні еталонних музично-слухових уявлень:

а) Коли джерелом для їх формування стає музичне явище в обсязі цілого. Наприклад – музичний твір, музичні стиль, жанр як цілісні явища і т.д.

б) Коли джерелом для їх формування стає обраний фрагмент цього ж цілого.

3.16. У значенні **сислової визначеності** у формуванні музично-інтонаційної моделі виділяються дві протилежні тенденції: а) до концентрації виразово-смислових значень; б) до деконцентрації виразово-смислових значень.

3.17. Прикладами подекуди граничної концентрації смислу є узагальнені слухові уявлення інтонацій-знаків. До цього ж типу відносяться слухові уявлення індивідуальних композиторських стилів, а також тих музичних жанрів, яким притаманна чітка смислова визначеність.

Даний різновид слухових уявлень назвемо **семантичним**.

У кожного професійного музиканта формуються такі інтонаційно-мотивовані слухові уявлення, якими узагальнюються «будівельні» закономірності музичного висловлювання: типи музичних форм, музичного синтаксису, гармонічні, фактурні закономірності тощо. Акцент у формуванні цих слухових уявлень зміщується із сфери музичної виразності у сферу логіки музичного висловлювання.

Даний різновид слухових уявлень назвемо **логіко-конструктивним**.

3.18. Дуже важливим показником формування узагальнених музичних слухових уявлень є їхня **соціальна обґрунтованість**.

3.19. Сформований в процесі накопичення слухового досвіду стійкий комплекс еталонних слухових уявлень назвемо **музично-інтонаційним тезаурусом** (від грець. *thesaurus* – скарбниця).

Розрізняються **колективний** та **індивідуальний** слухові тезауруси. Вони формуються, відповідно, за участю механізмів колективної та індивідуальної музичної пам'яті.

3.20. Одним з наочних прикладів роботи колективного тезауруса є сфера музичного фольклору. Однак його роль є дуже суттєвою і в інших видах музичної творчості, у тому числі – в музиці європейської професійно-композиторській традиції.

Якщо композитор або виконавець враховують у своїй творчості цей феномен, вони одержують надійного провідника у просуванні своєї музичної думки до слухача.

### Методика інтерпретування

3.21. Звичайно, інтерпретатор не може претендувати на адекватність своєї думки тому творчому процесу, який реально відбувався у композитора під час музичного творення. Але у психологічному сенсі думка інтерпретатора має начебто злитися у єдиний потік з думкою композитора.

Успіх тут залежатиме від змісту слухового тезаурусу інтерпретатора, від його творчої інтуїції, загальної музичної культури тощо.

**3.22. В інтерпретуванні музичного твору ми спираємось на триланкову структуру роботи музичної думки: «інтонаційна модель (еталон) ⇨ інтонування ⇨ інтонація»**

Спочатку звертаємось до умовної реконструкції музично-інтонаційних уявлень (моделей), які, з нашої точки зору, є родовими для даного твору або для його логічно виділеного фрагменту. Наступним нашим кроком буде мислене сходження від родових властивостей моделі до інтерпретованого музичного матеріалу.

Рухаючись цим шляхом, ми вдруге, але вже по-своєму, відтворюємо смислове поле твору композитора.

**3.23. Прийом гіпотези** може бути ефективним засобом у музичному інтерпретуванні. Використовуючи цей прийом, ми **активізуємо енергетику творчого пошуку, підключаємо допоміжні ресурси власного музично-інтонаційного тезаурусу.**

3.24. Композиційно-драматургічну побудову ми сприймаємо як цілісний музично-естетичний знак твору.

**3.25. Інтерпретування музичного твору доцільно починати з його загального устрою.** Так ми одержуємо можливість вже на початковій стадії просуватися від художнього *цілого* до *елементу* в організації цього цілого, а не навпаки.

3.26. У музичному творі значення семантичного типу виступають у невід'ємній єдності, у *симбіозі* з значеннями логіко-конструктивного типу. Останні здатні «вміщувати у собі» семантично загострені інтонації-знаки різних типів і різних величин.

**3.27. У формуванні виконавської версії музичного твору провідну роль відіграє обрана виконавцями загальна смислова установка.**



# Лекція четверта

## Текст музичного твору

Сьогоднішня і наступна лекції будуть присвячені проблемі музичного твору. Звичайно ж, музичний твір цікавитиме нас не в деякому абстрактному плані, а конкретно – в плані можливостей для його інтерпретування [1.10].

Де ж шукати у складному організмі музичного твору ту серцевину, яка слугуватиме основою для роботи інтерпретуючої думки? Відповідаючи на це запитання, ми звертаємося до поняття «текст»<sup>29</sup>.

У творчій діяльності [1.1] ми користуємося трьома формами представництва музичного твору. Це, відповідно, його *нотний запис*, *музичне звучання* і *закріплені пам'яттю його слухові уявлення*. Дані форми набувають значення *тексту* у тому випадку, якщо вони сприймаються як джерело інформації про музичний твір.

**Під *текстом* розуміється здатне до перетворення в інші носії джерело інформації, котрим фіксується унікальність твору у системі художньої творчості.**

Дане визначення має універсальний характер і може, крім музики, використовуватися стосовно творів у інших видах художньої творчості. Розглянемо можливості його використання у музиці.

### I

***Нотним записом*** у музиці письмової традиції передається створена композитором художня програма даного музичного твору. На практиці саме цей різновид найчастіше приймається за текст музичного твору. Причин тут декілька.

1. Для композитора запис твору нотами є підсумковим етапом його творення.
2. І для композитора, і для інтерпретатора його музики цей запис стає немов би документом авторського права на даний музичний твір.
3. Тут вимальовується наявна паралель з вербальною (словесною) мовою, у якій будь-яке висловлювання може бути закріплене у письмовій знаковій формі, яка й приймається за текст.

«Кожен нотний знак, – відзначає Б. Теплов, – є графічним позначенням певного слова, і тому завжди можливо будь-який нотний запис переписати словами, нічого при цьому не втративши у сенсі повноти та адекватності запису. Втрата буде тільки у сенсі швидкості і легкості розшифровки» /41, с.10/.

Нотний запис ми віднесемо до групи *текстів-кодів*. Для того, щоб стати музичним звучанням, такий запис потребує розкодування. Досвідчені музиканти (не лише професіонали, але й багато хто з музикантів-аматорів) володіють таємницею цього коду і з легкістю його дешифрують.

---

<sup>29</sup> Від лат. *textum* – зв'язок, поєднання.

Звернемо увагу, що сам спосіб фіксації музичної думки композитора, як «застиглої» у нотній графіці, побуджує включення творчої ініціативи музиканта-інтерпретатора. Нотний запис стає гарною можливістю для формування сплаву мислення композитора з мисленням виконавця та інших інтерпретаторів музичного твору [1.5].

«Як багато чудових артистів знаходяться ще у владі нотного тексту, тоді як нотний текст – усього лише дуже недосконалий спосіб вираження музичної думки», – наголошує Пабло Казальс /22, с.252/.

## II

**Музичне звучання** виступає у якості тексту, якщо воно стає об'єктом інтерпретації. Для слухача дана форма і є власне музикою. Виходячи з цього, віднесемо дану форму до групи *реальних текстів*.

Розрізняються «реальні тексти» у живому звучанні і у механічному записі.

Здійснюване музичне звучання відразу ж оцінюється виконавцем і у цьому значенні стає текстом-інформатором для зв'язку з наступним музично-виконавським потоком.

Слухацьке сприйняття «живого виконання» музики має більш органічний характер, ніж сприйняття цієї ж музики у записі. Слухач є присутнім при музичному виконанні і психологічно є «співучасником» у творчому акті. Він занурений в акустичні особливості приміщення і може бачити, що відбувається на сцені і загалом – у концертній аудиторії.

Механічний запис музики надає можливості для повторних прослуховувань тієї ж самої виконавської версії, для «документованого» порівняння різних версій, для дослідження музики із застосуванням технічних засобів тощо.

## III

**Зафіксовані пам'яттю слухові уявлення музичного звучання**ми відносимо до групи *психологічних текстів*.

Для композитора слухові уявлення стають опірним фактором і в процесі творення музики, і при її записі нотами. Для музикантів-інтерпретаторів (включаючи виконавців) [1.5] слухові уявлення твору є базовим «інтонаційним матеріалом» у становленні його інтерпретаційної версії. Вони сприяють розкріпаченню творчої фантазії, допомагають відчутти первісно ще чужий музичний матеріал «як свій», тобто начебто створений самим собою.

При виконанні твору напам'ять слухові уявлення відіграють роль програми-прогнозу здійснюваного музичного звучання.

Для мистецтва інтерпретації є показовим вміння і бути присутнім у художньо-образному полі твору, і, у той же час, «тримати відстань» від нього. З трьох виділених нами, різновидів тексту музичного твору доступними для сприйняття музики «зі сторони» є *нотний запис і текст-звучання*. На них і зосередимо нашу увагу.

*Нотний запис* буває чотирьох видів: авторський рукопис, факсиміле, уртекст (urtext) і нотно-текстова редакція. Їхнє призначення для музичної інтерпретації є різним.

Авторський рукопис музичного твору (автограф) є письмовим документом, користуючись яким, ми найбільш безпосередньо стикаємося з рухом композиторської думки. Однак такі автографи часто бувають важкодоступними або взагалі недоступними для користування.

Роль нотного автографа може зіграти замітник рукопису – *факсиміле*. У перекладі з латинської *fac simile* значить «роби подібне». Факсиміле – це «точне відтворення рукопису, документу, почерку кого-небудь; кліше з підпису кого-небудь» /39, с.718/.

Наводимо приклад факсиміле Прелюдії №7, Ля мажор Ф. Шопена – фрагмент виданої у Кракові копії автографу Прелюдій для фортепіано<sup>30</sup>:



Приклад 18

Помітно, що під час запису нотами у композитора не припиняється робота над твором. Про це говорять заштриховані фрагменти тексту, а також дещо поспішний характер почерку. Разом з тим, нотні знаки й інші позначення написані композитором чітко, а варіанти запису, що відкинуті самим композитором, дуже ретельно заштриховані.

Є показовими й докладні вказівки щодо виконання п'єси. Така деталізація є характерною для творчості композиторів-романтиків і зовсім не типова, наприклад, для творчості Й.С. Баха – композитора епохи бароко. Отже, ця ознака по-своєму характеризує індивідуальний стиль композитора і репрезентований його музикою стильовий напрямок.

Слово «уртекст» (urtext) німецького походження. Воно перекладається як «оригінал». Музичним уртекстом є авторський рукопис, перевтілений у друкований стиль (друковані знаки).

<sup>30</sup> Fryderyc Chopin. 24 preludia. Ręcopis biblioteki narodowej w Warszawie. Polskie wydawnictwo muzyczne. Krakow, 1951.

У передмові В. Гординського до цього видання говориться, що рукопис своїх Прелюдій для фортепіано «...Шопен надіслав <...> Юлію Фонтані з Вальдемози в Париж (лист від 12.I.1839 р.) з проханням, щоб він його переписав і дав до друку: автограф Плеєлю, а копію Пробсту. Фонтана поступив згідно вказівкам і у тому ж році Прелюдії були видані» [s.IY].

Бувають випадки, коли у розпорядженні видавників є два чи навіть більша кількість автографів того ж самого музичного твору. Тоді для уртексту приходиться вибирати один з цих автографів як «основний».

Інколи, за відсутності автографа, за основу уртексту приймаються зроблені за життя композитора видання, котрі вважаються узгодженими з автором.

Так, у передмові до видання «Людвіг Ван Бетховен. 32 сонати для фортепіано (Urtext)» говориться, що «...для відтворення тексту бетховенських сонат у первісному виді, звільненого від усіх довільних редакторських додавань і змін, були притягнуті в першу чергу автентичні рукописні джерела, тобто автографи і перевірені Бетховеном копії – у тих випадках, коли вони ще існують і виявляються доступними...». В інших випадках, «...як джерела для всіх сонат <...> були оригінальні видання; оскільки Бетховен перевіряв їх сам, вони можуть вважатися досить важливими свідченнями намірів автора (незважаючи на численні помилки гравірування). Сюди ж потрібно додати і наступні ранні видання, що у сумнівних випадках іноді надають цінну інформацію»<sup>31</sup>

Істотною перевагою друкованої форми нот перед рукописом є її зручності для зорового сприйняття. Крім того, печатні «нотні образи» твору прочитуються як носії ознак того чи іншого композиторського стилю. Ми наочно сприймаємо відміни між «нотними образами» музики Моцарта і Бетховена, Шопена і Листа, Прокоф'єва і Шостаковича, Шенберга, Берга, Веберна тощо.

Латинське слово *redactus* перекладається як «приведений до порядку». Згідно з «Музичною енциклопедією»<sup>32</sup>, редакція – це «внесення до нотного запису музичного твору змін і доповнень, що полегшують його практичне використання, а також сам нотний запис твору з подібними змінами та доповненнями» /36, с.582 /.

Як правило, редакторські «впровадження» показуються у нотах як зроблені саме редактором, а не композитором. Наприклад, у Прелюдії №7 Шопена пропонований редакторами варіант педалізації показаний у дужках (приклад 5, с.46).

Свою аргументацію редактор може також викладати у словесних примітках, що розташовуються у виносках, у передмові або у післямові до нотного тексту. Такими є роз'яснення у редакціях І. Падеревського творів Ф. Шопена, розгорнуті словесні коментарі О. Гольденвейзера до бетховенських фортепіанних сонат, що були навіть видані окремою книгою /17/.

Редакція музичного твору може переслідувати різну мету: уточнення авторського нотного запису і ремарок, рекомендації, що стосуються художніх і технічних особливостей виконання, вирішення завдань педагогічного характеру. Зміни, що вносяться у нотний запис, часто-густо формуються відповідним виконавським прочитанням музичного твору.

---

<sup>31</sup> Людвиг Ван Бетховен. 32 сонаты для фортепиано (Urtext). Текстологическая редакция Б. Вальнер. Аптикатура К. Хансена. Том. I (№№ 1 – 15). М.: Музыка, 1990. – с.5.

<sup>32</sup> Музыкальная энциклопедия в 6 томах. Гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия. 1973-82.

Проілюструємо цю думку на прикладі виконання і редакції першої частини «Місячної сонати» А. Шнабелем. Звукозапис даного виконання ми сприймаємо як *текст-звучання*, що підлягає нашому інтерпретуванню [1.10].

Шнабель грає першу частину помітно швидше, ніж інші виконавці, і це повністю відповідає тому темпу, що рекомендується у його ж редакції ( $\text{♩} = 63$ ) Пропонуємо порівняльну таблицю, в якій показаний час звучання *Adagio sostenuto* у різних виконаннях:

|                          |      |
|--------------------------|------|
| А. Шнабель               | 4.48 |
| В. Софроницький          | 5.17 |
| І. Падеревський          | 5.28 |
| А. Фішер                 | 6.48 |
| Е. Гігельс <sup>33</sup> | 7.22 |

У першій частині «Місячної» ми читаємо вказівку Бетховена: «*Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimo e senza sordino*» (уся ця п'єса повинна звучати дуже ніжно і з педаллю). У редакції Шнабеля тут додатково пропонується: «*sempre legatissimo ed egualmente, tranquillo fluente*» (увесь час зв'язно і рівномірно, спокійно, плинно). Є також уточнення щодо виконання верхнього голосу: «*dolcissimo cantando, con intimissimo sentimento, sempre quasi improvisato, ma molto semplice, non patetico*» (ніжно, наспівно, з глибоким почуттям, весь час начебто імпровізуючи, але дуже просто, без патетики)<sup>34</sup>.

У подібних словесних уточненнях закріплюється його власне виконавське відчуття музичного твору. А. Шнабель-виконавець мислить початкову тему як певну музичну ідею, об'ємну та багатопланову за змістом. І такий підхід є відповідним до бетховенського симфонічного методу.

Музичний рух у виконанні першої частини Шнабелем є внутрішньо активним. Він сприяє виникненню крупних фаз мелодичного дихання. Утворюється романтичний образ, але у межах класичної гармонійності стилю. Це стосується і загальної рівноваженості архітектонічних пропорцій, і гармонійній упорядкованості трьох ліній фактури.

Відзначимо також шляхетну стриманість у манері інтонування, сполучення особливої душевної піднесеності, величчі висловлювання і почуття глибокої самотності.

Якщо ж у авторському нотному записі твору міститься мінімум виконавських рекомендацій (як, наприклад, у рукописах Й.С. Баха), редагування буває більш докладним і навіть може

<sup>33</sup> Виконання «Місячної сонати» Е. Гігельсом, що розглядається, відбулося в Карнегі Холл 29 лютого 1969 року.

<sup>34</sup> Людвиг Ван Бетховен. 32 сонати для фортепіано. Редакція Артура Шнабеля. Том II. №№ 13-23. Музыка. М., 1983.

втілювати певну музично-стильову установку редактора. Такими є, наприклад, редакція С. Фейнберга «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха, редакція Б. Бар-тока фортепіанних сонат Моцарта.

У випадку, якщо виконавські вказівки даються композитором докладно, редакторські доповнення і виправлення найчастіше носять менш принциповий, «технологічний» характер. Наприклад, наводиться точка зору редактора стосовно нотного запису у вже наявних виданнях, пропонуються варіанти штрихів, аплікатури, або, у фортепіанній музиці – варіанти педалізації тощо.

Такою є редакція Прелюдій для фортепіано Ф. Шопена, яка зроблена І. Падеревським у співробітництві з Л. Бронарським та Ю. Турчинським. Метою редакторів було «... встановити такий текст творів Шопена, який по можливості найбільш повно виражав би задуми автора»<sup>35</sup>.

У нас є можливість порівняти нотний текст Прелюдії Ля мажор у редакції І. Падеревського (приклад 5, с.46) із записом, що зроблений рукою самого Шопена (приклад 18, с.96). Звертаємо увагу, що у редакції Падеревського нотний запис п'ятого такту не повністю співпадає з факсиміле, де форшлаг не перекреслений. Акорд на останній чвертці п'ятнадцятого такту повторює попередній, чого немає у шопенівському записі. Окрім того, у редакції пропонується зміна педалі на кожній другій чвертці у парних тактах, що також не відповідає факсимільному тексту.

oooooooooooo

Продовжуємо розпочатий на нашій першій зустрічі розгляд виконавських версій першої частини «Місячної сонати» Л. Бетховена. У центрі нашої уваги знаходиться взаємодія нотного запису музичного твору і звучання музично-виконавської версії. У порівнянні ми, як і раніше, орієнтуємося на Urtext бетховенських сонат для фортепіано.

Значні відмінності у музичних виконаннях виявляються можливими навіть за умови гранично точного слідування нотному запису. Для цього в арсеналі виконавця є широкий набір засобів музичного інтонування [3.6; 3.7]: темброва виразність, гучність, агогіка, акцентуація, характер ведення мелодичної лінії, внутрішня організація фактури тощо. До цього слід додати виконавський темпоритм, загальну архітектонічну та драматургічну організацію музичного твору. У видатних виконавців цей набір набуває індивідуально забарвлених властивостей та використовується особливо вибірково!

Порівняємо виконання першої частини «Місячної сонати» А. Фішер та Е. Гілельсом<sup>36</sup>. Виконавці ретельно слідують композиторським приписам, що подані у нотах. Але тим більш показовими є суттєві відмінності в їхніх художніх рішеннях.

Виконавська версія А. Фішер уже була предметом уваги на першій лекції<sup>37</sup>. Відзначалося, що серед інших виконань, які розглядаються, це виконання найбільше відповідає назві

<sup>35</sup> Фридерик Шопен. Полное собрание сочинений по автографам и первым изданиям с критическими комментариями. Редакция Игнаций Ян Падеревский. Сотрудничество Людвиг Бронарский, Юзеф Турчинский. Том 1. Прелюдии. Краков, 1974. С.61.

<sup>36</sup> Концерт у Карнегі-Холл 29.02.1969 року.

<sup>37</sup> Див. с.26.

«Місячна». Підкреслено уповільнений темп (тривалість звучання першої частини 6.48) сприяє стану ліричної споглядальності. Головує емоція суму і навіть безнадії. Зверталася також увага на особливу акустичну роль басів, над якими у тихому, лункому просторі немов би пливають тріольні фігурації. Верхній голос у цьому виконанні втрачає провідну роль і виступає як учасник ансамблю, в якому всі учасники рівноправні.

У виконавській версії першої частини «Місячної» Е. Гілельса ліричний акцент також присутній, але провідна художня лінія тут зміщується у царину філософських розмірковувань.

*Adagio sostenuto* звучить у Гілельса значно повільніше, ніж в інших виконаннях, що нами розглядаються<sup>38</sup>. Завдяки суттєво уповільненому темпу, ми відчуваємо художню вагу кожної вісімки у тріолі.

У перекладі з італійської *adagio* значить «повільно», а *sostenuto* – «стримано». Музичний рух у виконанні Е. Гілельса буквально ілюструє сенс цих слів! Стриманість тут проявляється й у самому характері вираження емоції.

Традиційний нотний запис не дозволяє графічно означити нюанси виконавської трактовки, але для досягнення цієї мети можна використовувати спеціально винайдені позначення. Так робить, наприклад, Ю. Понізовкин, фіксуючи у нотах прийоми фортепіанного виконання С. Рахманінова /34/. У наш час для дослідження «виконавських» виразових прийомів використовуються різноманітні технічні засоби (наприклад, комп'ютерне моделювання), а також малюнки, графіки, таблиці тощо.

Незважаючи на розповсюджений у музичній практиці заклик «виконання повинно відповідати композиторському задуму!», відомі виконавці подекуди допускають у своїх трактовках досить суттєве редагування авторського нотного запису.

Наприклад, виконуючи першу частину «Місячної», І. Падеревський постійно грає «у розбивку» баси і першу вісімку тріолі. В цьому прийомі – відгомін салонного виконання. В. Софроніцький у першій частині «Місячної» вторгається у сферу виразності, яка за традицією відноситься до *композиторських*, а не до *виконавських* засобів. Так, у головній темі (приклад 1, с.21) замість написаного у нотах пунктиру у верхньому голосі виконавець постійно грає подвійний пунктир!

Виконавська практика доводить можливість й більш принципових виконавських порушень нотного запису композитора. За згадками сучасників, виконуючи «Місячну сонату», Ф. Ліст інколи порушував темпи і додавав за власною ініціативою трелі та тремоло. У цьому простежується характерна риса його виконавського стилю – тяжіння до концертних обробок.

Зробимо висновок, що у трактуванні виконавцями авторського нотного запису спостерігаються три підходи: **точне прочитання, прочитання з редакційними змінами, прочитання-обробка.**

oooooooooooo

---

<sup>38</sup> Див. таблицю на с.99.

## Ключові положення

### Теорія інтерпретації

4.1. У творчій діяльності музиканта використовуються три форми представництва музичного твору. Це, відповідно, *нотний запис*, *музичне звучання* і закріплені пам'яттю *музичні слухові уявлення*.

Дані форми набувають значення *тексту* у тому випадку, якщо вони сприймаються як джерело інформації про музичний твір.

**4.2. Під *текстом* розуміється здатне до перетворення в інші носії джерело інформації, котрим фіксується унікальність твору у системі художньої творчості.**

Дане визначення має універсальний характер і може, крім музики, використовуватися стосовно творів у інших видах художньої творчості.

4.3. ***Нотним записом*** в музиці письмової традиції передається створена композитором художня програма даного музичного твору. На практиці саме цей різновид найчастіше приймається за текст музичного твору.

4.4. Нотний запис відноситься до групи *текстів-кодів*. Для того, щоб стати музичним звучанням, такий запис потребує розкодування.

4.5. Сам спосіб фіксації музичної думки автора, як «застиглої» у нотній графіці, побуджує включення творчої ініціативи музиканта-інтерпретатора.

Нотний запис стає гарною можливістю для формування сплаву музичного мислення композитора з мисленням виконавця та інших інтерпретаторів музичного твору.

4.6. ***Музичне звучання*** виступає у якості тексту, якщо воно стає об'єктом для інтерпретації.

Дана форма відноситься до групи *реальних текстів*.

4.7. Розрізняються «реальні тексти» у живому звучанні і у механічному записі.

4.8. Здійснюване у даний момент музичне звучання відразу ж оцінюється виконавцем і, у цьому значенні, стає текстом-інформатором для зв'язку з наступним музично-виконавським процесом.

4.9. Слухачьке сприйняття «живого виконання» музики має більш органічний характер, ніж сприйняття цієї ж музики у записі. Слухач є присутнім при музичному виконанні і психологічно є «співучасником» у творчому акті. Він занурений в акустичні особливості приміщення і може бачити, що відбувається на сцені і загалом – у концертній аудиторії.

4.10. Механічний запис музики надає можливості для повторних прослуховувань тієї ж самої виконавської версії, для «документованого» порівняння різних версій, для дослідження музики із застосуванням технічних засобів тощо.

4.11. ***Зафіксовані пам'яттю слухові уявлення музичного звучання*** відносяться до групи *психологічних текстів*.

4.12. Для композитора музично-слухові уявлення стають опірним фактором і в процесі творення музики, і при її записі у нотах.



4.13. Для музиканта-інтерпретатора (включаючи виконавців) слухові уявлення твору стають опірним фактором у становленні його інтерпретаційної версії. Вони сприяють розкріпаченню творчої фантазії, допомагають відчутти первісно ще чужий музичний матеріал «як свій», тобто начебто створений самим собою.

4.14. При виконанні твору напам'ять слухові уявлення відіграють роль програми-прогнозу здійснюваного музичного звучання.

4.15. Для мистецтва інтерпретації є показовим уміння і бути присутнім у художньо-образному полі твору, і, у той же час, «тримати відстань» від нього.

З трьох різновидів тексту музичного твору доступними для сприйняття музики «зі сторони» є *нотний запис* і *текст-звучання*.

4.16. Нотний запис буває чотирьох видів: авторський рукопис, факсиміле, уртекст (urtext) і нотно-текстова редакція.

4.17. *Авторський рукопис музичного твору* (автограф) є письмовим документом, користуючись яким, ми найбільш безпосередньо стикаємося з рухом композиторської думки.

4.18. Роль нотного автографу може зіграти замітник рукопису – *факсиміле*. Факсиміле – це «точне відтворення рукопису, документа, почерку кого-небудь; кліше з підпису кого-небудь» /38, с.530/.

4.19. Музичним уртекстом є авторський рукопис, перевтілений у друкований стиль (друковані знаки).

Бувають випадки, коли у розпорядженні видавників є два чи навіть більша кількість автографів того ж самого музичного твору. Тоді для уртексту приходиться вибирати один з цих автографів як «основний».

Інколи, за відсутності автографу, за основу уртексту приймаються зроблені за життя композитора видання, котрі вважаються узгодженими з автором.

4.20. Друковані «нотні образи» твору прочитуються як носії того чи іншого композиторського стилю.

4.21. Редакція – це «внесення до нотного запису музичного твору змін і доповнень, що полегшують його практичне використання, а також сам нотний запис твору з подібними змінами та доповненнями» /35, с.582 /.

4.22. Редакторські зміни, що вносяться у нотний запис, часто-густо формуються відповідним виконавським прочитанням музичного твору. Вони переслідують різну мету: уточнення авторського нотного запису і ремарок, надання рекомендацій, що стосуються художніх і технічних особливостей виконання, вирішення завдань педагогічного характеру та ін.

4.23. У випадку, якщо виконавські вказівки даються композитором докладно, редакторські доповнення і виправлення найчастіше носять менш принциповий, «технологічний» характер.

Якщо ж у композиторському записі твору міститься мінімум виконавських рекомендацій, редагування буває більш докладним і навіть може втілювати певну музично-стильову установку редактора.

## Методика інтерпретування

4.24. Традиційний нотний запис не дозволяє зафіксувати нюанси виконавської трактовки музичного твору, але для досягнення цієї мети можна використовувати спеціально винайдені позначення.

4.25. Для дослідження «виконавських» виразових прийомів використовуються різноманітні технічні засоби (наприклад, комп'ютерне моделювання), а також малюнки, графіки, таблиці тощо.

4.26. Значні відмінності у музичному виконанні виявляються можливими навіть за умови гранично точного слідування нотному запису.

**4.27. У трактуванні виконавцями авторського нотного запису спостерігаються три підходи: *точне прочитання, прочитання з редакційними змінами, прочитання-обробка.***

4.27. Для дослідження «виконавських» виразових прийомів використовуються різноманітні технічні засоби (наприклад, комп'ютерне моделювання), а також малюнки, графіки, таблиці тощо.

## Лекція п'ята

### Музичний твір як творчий процес

В центрі нашої уваги продовжує залишатись *музичний твір*. Сьогодні нашою метою буде сформулювати таке визначення музичного твору, котре б відповідало завданням музичного інтерпретування [1.10].

У вітчизняних підручниках та навчальних посібниках з курсу музичного аналізу відсутнє визначення музичного твору. Це може здатись нелогічним, але лише на перший погляд. Незважаючи на зміну у назві навчального курсу, що відбулася свого часу («Аналіз музичних творів» замість попереднього – «Аналіз музичних форм»), головна увага у цьому курсі, як і раніше, приділяється саме музичній формі [1.6]. Форма розкривається тут у найрізноманітніших значеннях, чого не можна сказати про музичний твір.

Порівняно з творами інших видів художньої творчості музичний твір зберігає, вже після свого першо-творення, найбільший потенціал для художнього оновлення.

«Для мене, наприклад, П'ята симфонія Бетховена постійно росте і розвивається. Вона мені нагадує гігантське дерево секвої, що все більше розростається з кожним століттям», – відзначає Л. Стоковський (40, с.18). Тут йдеться про варіантність інтерпретаційних прочитань твору, а також про особливе відчуття художнього часу у його внутрішньому просторі.

«Адже ми знаємо, що музика – це мистецтво, де все знаходиться у минулому або у майбутньому, – зауважує С. Фейнберг. – Кожна мить у музиці відразу ж уходить у минуле. Наступна мить – це те, що ми тільки передчуваємо. Мить, що повинна настати, пройшовши крізь момент теперішнього, відразу переходить у минуле» /43, с.15/.

Де ж знаходиться та умовна крапка у творчому процесі, коли ми можемо сказати, що музичний твір «вже відбувся»? Відповідь на це запитання може бути різною. Композитор може вважати роботу над твором закінченою, коли його музична думка знайде своє втілення у нотному записі. Виконавець і слухач сприймають музичний твір як такий, що відбувся, тільки коли він втілений у звучання, тобто *виконаний*.

Одним з головних факторів, якими стимулюється наше творче відношення до музичного твору, стають властивості його тексту. Нагадуємо, що під **текстом** нами розуміється **здатне до перетворення в інші носії джерело інформації, котрим фіксується унікальність твору у системі художньої творчості** [4.2].

У ситуації творчого оновлення опірний для інтерпретатора текст має суміщати дві якості, котрі, на перший погляд, видаються несумісними. По-перше, це така змістова конкретність, якою забезпечується ідентичність саме цього тексту саме цьому музичному твору. По-друге, це, навпаки, узагальненість і наявність у тексті деякого інформаційного вакууму. Творча думка інтерпретатора начебто зтягується до утвореної смислової «вирви», впроваджуючи у смислове поле твору оновлені інтонаційні значення.

В музиці письмової традиції перше знайомство виконавця та інших інтерпретаторів з музичним твором може відбуватися або через його нотний запис, тобто *текст-код* [4.4], або через озвучену виконавську версію, тобто *текст-звучання* [4.6]. Розглянемо обидва випадки.

## I

Композитор намагається по можливості більш точно зафіксувати у нотах власний слуховий образ твору. Однак у нотах музично-інтонаційна концепція твору віддзеркалюється лише схематично. У цьому – недоліки і беззаперечні переваги нотного запису музики [4.3 – 4.5].

Для інтерпретатора нотний запис твору – це не сама музика, а деяке смислове русло, яке знову і знову вимагає свого наповнення потоком живої музичної думки.

## II

Озвучений виконавцем музичний твір [1.8; 1.15] сприймається як вже звершене художнє ціле<sup>39</sup>. Тому тут у психологічному сенсі може не вистачати того змістовного вакууму, який потрібний для подальшого інтонаційного оновлення твору, для його інтерпретації.

Може існувати багато інших версій цього ж музичного твору і подекуди вони значно відрізняються одна від іншої. На яку з них, у значенні базового тексту, ми маємо орієнтуватися?

Здається, що у пошуках художньої серцевини музичного твору потрібно спиратися на його виконання самим композитором. Адже для слухача таке звучання твору сприймається як інформація з «авторського голосу». Однак і в авторському виконанні реалізується лише одна з можливих виконавських версій твору, причому, не завжди найбільш вдала. Повторне виконання тієї ж самої музики її автором може помітно відрізнитися від попереднього.

Наприклад, в одному з виконань своєї Прелюдії для фортепіано до-дієз мінор С. Рахманінов починає середню частину п'єси повільно, поступово прискорюючи той темп, у якому закінчилася перша частина. Тоді як в авторському нотному записі зміна повільного темпу більш швидким показана як їхнє *співставлення*.

Попутно нагадуємо, що латинське *versio* перекладається як «зворот», «видозміна». Французьке *version* перекладається як «переклад», «тлумачення». Від цих слів і походить українське «версія». Постає питання: чи можливо, освоюючи музичний твір, керуватися лише його окремою виконавською версією (в значенні звороту, видозміни, перекладу, тлумачення)? Негативна відповідь тут здається очевидною.

**Ми приходимо до висновку, що нотного запису та «виконаного» звучання недостатньо для освоєння інтерпретатором смислового простору музичного твору. Тут необхідна додаткова музично-розумо-ва робота.**

Читаючи ноти, інтерпретатор відразу ж уявляє музично-інтонаційні значення, що стоять за ними, а може навіть подумки включити у цей процес енергію власної виконавської моторики. За всім цим «незримо» стоїть творчий потенціал музично-інтонаційного тезаурусу інтерпретатора [3.19], який природним чином вливається у потік музичного розгортання, запліднюючи музично-інтонаційну сферу «твору композитора» [1.7] своїми значеннями.

Інтерпретатор також звертається до досвіду виконавських, музично-критичних, наукових та інших трактувань цього ж твору іншими музикантами. Крім того, у його мисленні акумулюється власний досвід експериментальної слухової та моторно-рухової роботи з даним музичним матеріалом.

---

<sup>39</sup> Раніше таку версію ми назвали *твором виконавця* [1.7].

У підсумку таких операцій формуються *еталонні слухові уявлення* музичного твору [3.5].

У цьому контексті запропонуємо наше визначення поняття «музичний твір». **Під музичним твором ми розуміємо самостійну музично-інтонаційну програму, що розкривається як художнє ціле у взаємодії її еталонних слухових уявлень та їх інтерпретацій.**

Із цього визначення випливає, що у музичному фольклорі, у джазі та в інших «неписьмових» формах музичної творчості також виникає феномен музичного твору. Але це відбувається тільки у тому випадку, якщо художньо самостійна музична програма запам'ятовується і стає стійкою одиницею колективного *музично-інтонаційного тезаурусу* [3.18; 3.19].

В лекції про музичне мислення був охарактеризований провідний принцип творчого просування музичної думки. Він виражається послідовністю з трьох ланок: «**інтонаційна модель (еталон) ⇔ інтонування ⇔ інтонація**». Відзначалось також, що жодний з елементів цієї тріади не функціонує без взаємодії з двома іншими елементами [3.9].

Зараз ми звертаємо увагу на особливу роль у цьому процесі *музично-інтонаційної моделі* [3.3]. Формування у нашій музичній свідомості властивостей моделі (збирання, узагальнення, тяжіння до типології) є обов'язковою умовою продуктивності музичного інтерпретування [1.10]. Її роль у якості *еталону* [3.5] ми простежуємо й на рівні «будівництва» музичного твору як художнього цілого, і на рівні частини художнього цілого [3.15].

Еталонне слухове уявлення музичного твору в обсязі художнього цілого ми у подальшому будемо називати *твором-принципом*. Виконавську версію у звучанні, котра формується на підставі твору-принципу, будемо називати *твором-даністю*<sup>40</sup>.

Взаємодію твору-принципу і твору-даності з етапами творчого просування музичної думки відобразимо у наступній таблиці:

|                             |                   |              |
|-----------------------------|-------------------|--------------|
| <i>Модель</i><br>(еталон) ⇔ | інтонування ⇔     | інтонація    |
| <i>Твір-принцип</i> ⇔       | інтерпретування ⇔ | твір-даність |

У верхньому плані тут показана загальна інтонаційна структура діяльності музичного мислення. У нижньому плані показана відповідна до цієї загальної структури логіка руху думки інтерпретатора, що спрямована до формування версії музичного твору у звучанні.

**У творчій роботі музиканта *твір-принцип* і *твір-даність* постійно взаємодіють і взаємно збагачуються. Їх взаємодія, з одного боку, підтверджує ідентичність даного музичного твору самому собі, а з іншого боку відкриває можливості для формування потенційно безкінечної череди його інтерпретацій.**

oooooooooooo

<sup>40</sup> Терміни «твір-принцип» і «твір-даність» обрані за аналогією з термінологічною парою «форма-принцип» і «форма-даність», яку впровадив у музикознавчу практику В.П. Бобровський /8, с.20/.

Ідея художньої цілісності відчувається нами у величних параметрах всесвіту. Музичний твір моделює провідний принцип цієї ідеї – таку єдність, яка лише підсилюється взаємодією її складових.

Інтерпретуючи твір-ціле, ми спираємося на сформований нашими творчими зусиллями як би об'єктивований слуховий образ музичного твору, тобто на *твір-принцип*. «Об'єктивоване» відчуття твору досягається, серед іншого, узагальненням слухової та іншої інформації про даний музичний твір, що походить від різних її носіїв.

Наприклад, порівнюючи організацію циклу у «Місячній сонаті» Бетховена і в «Альтовій сонаті» Шостаковича, ми керувалися трактовкою М. Арановським чотиричастинного циклу симфоній віденських класиків. Однак попередньо перевірили слушність цього підходу, спираючись на власні слухові накопичення. У підсумку ми дійшли до висновку про взаємну дзеркальну симетрію у тричастинній циклічній побудові обох творів<sup>41</sup>.

Продовжимо інтерпретацію циклічної побудови «Місячної сонати» Бетховена.

У третій частині цього твору В. Бобровський вбачає риси динамічної репризи відносно першої частини: «Фінал – справжнє інобуття Adagio. Все, що у першій частині було пов'язане зі спіраллю, що було нею обмежене, – тепер втілюється в умовах вільного руху-поривання. Вражає майже повна ідентичність басового голосу. В цьому сенсі головна партія фіналу – свого роду варіація на фігурований basso ostinato першої частини» /10, с.105/:

Presto agitato

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a piano (piano) part on a grand staff (treble and bass clefs) and a bass part on a single bass clef staff. The tempo is marked 'Presto agitato'. The first system begins with a piano (*p*) dynamic in the piano part and a forte (*f*) dynamic in the bass part. The second system shows a forte (*f*) dynamic in both parts. The bass part features a prominent ostinato pattern, which is a key element of the analysis.

#### Приклад 19

В. Бобровським наводяться й інші приклади, які ілюструють, на думку дослідника, похідність тематизму фіналу від першої частини «Місячної».

Ці спостереження віднесемо до сфери наукової інтерпретації музичного твору [1.20]. Спробуємо їх апробувати, прийнявши, у психологічному сенсі, «за свої». Таке умовне ототожнення себе з іншим автором (нехай то буде композитор, виконавець або, як у даному випадку, дослідник) дозволяє природніше підключитися до чужого току музичної або музикознавчої думки.

Можливо, тоді не видасться несподіваним пропоноване нами порівняння загальної композиційно-драматургічної побудови тричастинного циклу «Місячної» Бетховена з

<sup>41</sup> Див. лекцію 3, с.

Ноктюрном с *moll* Ф. Шопена (ор. 48, №2), що написаний у складній тричастинній формі. Адже динамізована реприза Ноктюрна також є «справжнім інобуттям» музики першої частини і, більш того, є її варіацією.

Звичайно, це лише порівняння. Але ми хочемо використати цей прийом як ще одну можливість для інтерпретування, а саме: розширити та поглибити свої слухові уявлення художньої цілісності тричастинного циклу «Місячної». Тому той факт, що Ноктюрн с *moll* був написаний іншим композитором, в іншій формі, в іншому жанрі та стилі, не повинен нашкочити ефективності даного слухового експерименту [1.23]. Адже тут йдеться про мислене підведення під обидва музичні матеріали деякого родового композиційно-драматургічного принципу, керуючись яким можна ще ясніше усвідомити художню унікальність цих творів.

**Фактори організації художньої цілісності музичного твору умовно розподіляються на такі, що задані самим композитором, і такі, що формуються особливими прийомами музичного виконання.** У другому випадку виконавець інтерпретує параметри художньої цілісності твору композитора [1.7].

Переходимо до розгляду так званих «виконавських» прийомів організації циклу «Місячної сонати».

Згадаємо характеристику Ф. Ліста середньої частини – *Allegretto*: «Квітка між двома безоднями». Яскрава метафора допомагає подумки охопити музичний твір як художнє ціле, а також відчутти драматургічну «вагу» у циклі кожної частини. Відзначена особливість об'єктивно присутня у творі Бетховена. Але Ліст відчув її саме як виконавець-інтерпретатор.

В. Стасов згадує про свої враження від виконання «Місячної сонати» Ф. Лістом: «Мені здалося, що у цій сонаті є цілий ряд сцен, трагічна драма: у першій частині – мрійлива кротка любов і стан духу, часом наповнений похмурими передчуттями; далі, у другій частині (в *Scherzo*) – зображений стан духу більш покійний, навіть грайливий – надія повертається; нарешті, у третій частині – вирує відчай, ревності, і все закінчується ударом кинджала та смертю» /цит. за 24, с.142/.

**Одним з ефективних засобів художньої організації твору-цілого є музичний темпоритм.** У цій виразовій сфері ми виділяємо: а) темпоритмічний проект, який пропонується у творі композитора; б) його реалізацію у творі виконавця [1.7].

Бетховеном у «Місячній сонаті» показані темпи: для першої частини – *Adagio sostenuto*, для другої – *Allegretto*, для третьої – *Presto agitato*. Ці вказівки передбачають досить широку зону коливань у виконавських трактовках. Тому деякими редакторами до італійських назв додаються більш «надійні» числові показники.

Так, у редакції А. Шнабеля пропонуються темпи:  $\bullet = 63$  для першої частини «Місячної»,  $\bullet = 63$  для другої і  $\bullet = 88$  для третьої частини<sup>42</sup>. Як бачимо, четвертна першої частини за часом звучання прирівнюється до одного такту у розмірі  $\frac{3}{4}$  у другій частині. О. Гольденвейзером також допускається ця можливість: «У до-діз мінорній сонаті, хоча може з меншою

<sup>42</sup> Людвиг ван Бетховен. 32 сонаты для фортепиано. Редакция Артура Шнабеля. Том II, №№ 13 – 23. Музыка. М., 1983.

буквальністю, ніж у мі-бемоль мажорній, можна також приблизно встановити єдину пульсацію протягом усієї сонати: тріолі вісімками першої частини начебто дорівнюють чвертям другої, а цілий такт другої частини дорівнює половинній ноті фіналу» /17, с.114-115/.

Проте це лише рекомендації. Вони, за бажанням виконавця, можуть бути використані повністю, використовуватися частково, або ж не використовуватися взагалі.

### **Засобами виконавського темпоритму можна по-своєму вибудувати архітектоніку музичного твору.**

Так, перша та третя частини «Місячної сонати» у виконанні Гілельса<sup>43</sup> звучать за часом приблизно однаково (перша частина – 7.22; друга частина – 2.50; третя – 7.24). У виконанні ж «Місячної сонати» Шнабелем простежується інший план організації цілого. Перша частина тут звучить 4.51, друга частина – 2.12, третя – 6.30. Отже, третя частина у цій версії начебто підсумовує час звучання двох попередніх частин.

Обраний Е. Гілельсом темп фіналу «Місячної сонати» продовжує лінію, що намічена у попередніх частинах. І у цьому виконавець, здавалося б, дотримується рекомендацій О. Гольденвейзера. Але, як уже відзначалося, перша частина звучить у Гілельса майже у півтора рази повільніше, ніж у вже розглянутих нами версіях Фішер, Падеревського, Софроніцького і Шнабеля<sup>44</sup>.

У версії Е. Гілельса в уповільненому (порівняно з виконавською традицією) музичному русі підсилюється значимість кожної вісімки тріолей. Розміреним биттям вісімок немов би відраховується об'єктивний, незалежний від бажань людини швидкоплинний час життя.

Друга частина «Місячної» (*Allegretto*) у виконанні Гілельса немов би підкоряється образно-емоційному тону звучання попередньої частини. Четвертна тривалість в *Allegretto* майже точно прирівнюється до вісімки з тріолей *Adagio*, зберігаючи значення провідної лічильної одиниці. У підсумку *Allegretto* звучить значно повільніше, ніж у інших піаністів. М'яка та витончена танцювальна пластика не включає нас у динаміку руху, а скоріш постає як дещотаке, що спостерігається нами.

У свою чергу, частота пульсації чвертками з *Allegretto* передається, хоча й з деяким прискоренням, фінальному *Presto agitato*<sup>45</sup>.

Рух у фіналі сонати Бетховена виражений бігом шістнадцятих. У виконанні Гілельса він набуває дуже вольового і цілеспрямованого характеру. Висхідна хвиля фігурацій рішуче спрямовується до вершинної точки – завершального ікту (приклад 19, с.114). У підсумку створюється контрольований потужною виконавською волею пружний та енергійний темпоритм.

Звернімо увагу на ще один прийом виконання Гілельса. Частота пульсації умовної темпоритмічної одиниці, незалежно від того, чи є нею вісімка тріолей (перша частина) або четвертна

<sup>43</sup> Концерт у Карнегі-Холл 29 лютого 1969 року.

<sup>44</sup> Див. таблицю на с.104.

<sup>45</sup> Тут ми бачимо принципову розбіжність з редакцією О. Гольденвейзера, який радив, щоб цілий такт *Allegretto* прирівнювався до половинної ноти в *Presto agitato*.



(друга та третя частини), у кожній наступній частині циклу дещо збільшується. В результаті формується наскрізна лінія прискорень.

Перші дві частини «Місячної сонати» у Гіллєльса немов би поєднуються у міні-цикл і протиставляються фіналу. Але це робиться іншими, ніж у виконанні Шнабеля, засобами. У Гіллєльса уповільненому характеру музичного руху перших двох частин циклу протиставляється активно-наступальний рух у фіналі. Тут присутнє відчуття героїчності звершення, що відбувається зараз і начебто «на наших очах». У масштабі циклу фінальне *Presto agiato* трактується як гігантська фаза єдиного руху, яка об'єднує попередні етапи – *Adagio sostenuto* та *Allegretto*.

**У комплексі використаних у творі музично-виразових засобів доцільно виявити певні наскрізні рельєфні лінії, якими формується саме це художнє ціле.**

У дуетних сонатах віденських класиків остаточно склалася традиція почергового експонування тематичного матеріалу кожним інструментом. В «Альтовій сонаті» Шостакович частково використовує цей принцип. Наприклад, у першій частині циклу в репризі головної партії альт і фортепіано, порівняно з експозицією, міняються ролями. Тематично загострені інтонації партії альт тепер доручені фортепіано і навпаки. Однак це відбувається на підставі поліфонічного мислення, що у даному випадку має принципове значення. Інтонації альт і фортепіано якби персоналіфікуються, і в їх взаємних відносинах загострюються риси контрастної поліфонії.

Про образну персоналіфікацію свідчить особлива композиційно-драматургічна роль каденцій альт і фортепіано. Каденціями альт презентовані монологи, які іноді є рефлексіями на щойно минулі музичні події, а іноді, навпаки, є прогнозом наступних смислових перипетій. Каденціями ж фортепіано презентовані музичні висловлювання умиротвореного, філософськи узагальненого характеру.

Каденції альт є *поворотними віхами* у драматургії твору. «Внутрішній діалог» у кодї першої частини (приклад 14, с.79), каденція у другій частині (приклад 38 **на** с.), вступна і кульмінаційна каденції у фіналі (приклад 20 і 21) є формами висловлень «від першої особи» – ліричного героя твору.

**В організацію художньої цілісності музичного твору включаються не тільки безпосередні зв'язки рельєфних тематичних інтонацій, але й зв'язки «на відстані». Назвемо такі зв'язки *арковими*.**

Інтонацією-«маятником», витоки якої у опосередкованому вигляді сягають до теми фути з Тридцять першої сонати для фортепіано Бетховена, відкривається перша частина «Альтової сонати» Шостаковича (приклад 6, с.73 та 7, с.75). У близькій до цитатної формі ці ж бетховенські інтонації перетворені у вступній каденції альт у фіналі (цифра 62):

Adagio  $\text{♩} = 80$

*p* *tento espr.*

*dim.*

*pizz.*

*pp* *mf* *p*

Приклад 20

Цією ж інтонаційною сферою завершується соната (приклад 26, с.127). На інтонації-«маятнику» також побудована каденція альту у кульмінації другої частини (приклад 38 на с.), Ще одна каденція альту розташована у фінальній постлюдії (цифра 73, т.т. 12-21):

*ff*

*dim.*

Приклад 21<sup>46</sup>

Вона має рубіжне драматургічне значення у творі, оскільки після неї, точніше після драматичного діалогу фортепіано і альту, що слідує відразу за цим (приклад 24, с.125) відбувається завершальний драматургічний спад.

Дві інші інтонаційні сфери, що є також похідними від бетховенських тем, протиставляються у «Альтовій сонаті» одна іншій.

<sup>46</sup>Для виконання фіналу «Альтової сонати» композитором рекомендується темп Adagio ( $\text{♩} = 80$ ).

Ми вже говорили про особливу роль у першій частині циклу інтонаційної сфери, що походить від бетховенської «теми долі»<sup>47</sup>. У фіналі їй протистоїть лірична лінія, інтонації якої походять від головної теми першої частини «Місячної сонати» Бетховена (цифра 63, т.т. 2-9):

#### Приклад 22

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a violin part (top staff) and a piano part (bottom staff). The violin part begins with a rest, followed by a melodic line starting with a half note G4, marked 'arco' and 'p espr.'. The piano part features a bass line with a half note G3, marked 'p legato'. The second system continues the violin part with a half note A4, marked 'arco', and the piano part with a half note G3. The piano part includes a dotted line indicating a lower register (8va) for the first two measures.

Бетховенські тріолі перетворюються на квартолі, але з пропуском першої восьмої. Внаслідок зникає притаманне темі «Місячної» протиріччя між вольовим декламаційним пунктиром в мелодії і м'якістю, округлістю тріольних фігурацій. Уповільнений музичний рух набуває рис ламентності і навіть траурності. Він «розтягується» у часі, немов би скеровуючись у нескінченність.

Вольовий бетховенський пунктир – мелодичний імпульс теми – трактується Шостаковичем як ядро, що з кожним новим включенням одержує інше розгортання. Пасакалійно-ламентна лінія басів у партії фортепіано утворює протяжні фази мелодичного руху.

Перебування у світі прекрасного рішуче відмежовує цю образну сферу від насиченої дисонансами музики двох попередніх частин. Шостакович настроює гармонічну вертикаль переважно мажорними, мінорними тризвуками та їх оберненнями. Вони пластично «переливаються» з одного ладового модусу в інший. Так формується музично-естетичний «знак гармонійності».

«Фінал <...> оповідає про істинні цінності: про духовну мужність, спроможність героїчно долати душевні страждання, про вольову строгість і, водночас, просто про людську доброту, почуття краси, про благо самозаглиблених медитацій», – пише В. Бобровський /9, с.64/. Приведемо й іншу точку зору. «Використовуючи короткий фрагмент з «Місячної» сонати Бетховена, Шостакович пише інструментальний Requiem, у якому можна знайти практично всі розділи традиційної хорової заупокійної меси», – вважає виконавець цього твору М. Кутель /25, с.137/. Втім, ця думка не уточнюється і залишається неясним, як саме віддзеркалюється побудова меси у фіналі «Альтової сонати».

<sup>47</sup> Див. с.с.74-82

У фінальній постлюдії ми виділяємо вступ, основну частину, що складається з трьох крупних розділів, і коду. Послідовність розділів основної частини пояснюється драматургічною логікою.

Експозиційний лірико-медитативний розділ побудований на інтонаціях теми «Місячної сонати» Бетховена. Другий розділ, що починається від цифри 68, носить розвиваючий характер. Він завершується найбільшою у творі каденцією альтя. Третій розділ починається на піку головної кульмінації (цифра 74). Він відкривається вторгненням нової теми, про яку ми скажемо нижче<sup>48</sup>. Після цього в репризі та коді постлюдії відбувається свого роду «драматургічне *diminuendo*»

У цьому зв'язку звернімо увагу на особливий, притаманний «Альтовій сонаті» принцип згасаючої репризності. У кожній з трьох її частин у репризах і кодах відбувається зменшення напруги, активності руху.

Як ми пам'ятаємо, побічна тема в експозиції першої частини Сонати розпочиналась з драматичного вигуку (приклад 11, с.78). У репризі ж вона підкоряється філософськи-розповідному тону головної партії і звучить як спогад про дещо вже віддалене у часі (цифра 21):

#### Приклад 23<sup>49</sup>

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a piano part (left) and a violin part (right). The piano part is marked *pp* and features a triplet in the bass line. The violin part has a melodic line with triplets and slurs. The second system also consists of a piano part (left) and a violin part (right). The piano part is marked *pp legato* and features a triplet in the bass line. The violin part continues the melodic line with triplets and slurs.

<sup>48</sup> Див. с.

<sup>49</sup> Для виконання першої частини автором рекомендується темп *Moderato* ( $\square = 104$ ).

Продовжуючи цю ж тенденцію, кода у першій частині також звучить на «pp» і завершується «*morendo*» (приклад 13, с.78).

У другій частині циклу реприза скорочена. В її завершальних тактах, так само як і на закінченні першої частини, використовуються «*p*», «*pp*» і «*morendo*». Звучання поступово віддаляється і, нарешті, стає ледь чутним.

Поворотною драматургічною подією у фінальній постлюдії стає її кульмінаційна зона. Тут, після розгорнутої кульмінаційної каденції альтя (приклад 21, с.121), відбувається вторгнення нової теми у фортепіано. Вона викладена у низькому регістрі октавами і звучить як символ об'єктивного та неминучого. Напружені інтонації альтя вступають з цією темою у драматичний діалог (цифра 74):

The musical score for Example 24 consists of two systems. The first system shows a piano part (treble and bass clefs) and a violin part (treble clef). The piano part has dynamic markings *p cresc.*, *f cresc.*, and *ff*. The violin part has a *tenuto* marking and dynamic markings *f cresc.* and *ff*. The second system continues the piano part with dynamic markings *f cresc.* and *ff*, and the violin part with dynamic markings *f cresc.* and *ff*. There are also some markings like *sub* and *(sub)* indicating octaves.

Приклад 24

Якщо уявити тему у фортепіано як таку, що починається у розмірі 3/4 на сильній долі такту (для цього необхідно скоротити паузу на першій чверті), ми віднайдемо у ній ритмічний малюнок сарабанди:

Приклад 25

The musical score for Example 25 is a single line in bass clef, 3/4 time. It shows a sequence of notes with dynamic markings *f*, *cresc.*, and *ff*.

Від цієї кульмінації вже прокреслюється лінія до підсумкового прояснення. У «темі сарабанди» (партія фортепіано) поступово пом'якшується декламаційна активність пунктиру, рух стає все більш помірним, прозорим, очищеним від ритмічних та ладових «надмірностей». Напруга спадає, і з поверненням до інтонацій «Місячної» приходять довгоочікуваний катарсис.

Вся кода побудована на тонічному органному пункті До мажору. Так само як у останніх тактах першої та другої частин, заключні такти фіналу сонати виконуються на «*pp*» і

«*morendo*». Вже утихомирена «сарабандна» інтонація переміщується у партію альту і розчиняється у світлому ефірі до-мажорного тризвуку (приклад 26, с.127).

Звернемо також увагу, що останні такти першої, другої частини і фіналу «Альтової сонати» пов'язує інтонаційна арка – тонічний органний пункт у До мажорі, який оспівується прилеглим ре-бемолем.

Низхідною квартовою «доріжкою», що уводить музичний рух у нескінченість, чистим «прощальним» світлом до-мажорного тонічного тризвуку, що символізує духовне просвітлення, закінчується музика Сонати (цифра 82):



Приклад 26

Продовжуємо аналіз розпочатий у третій лекції аналіз двох виконавських версій «Альтової сонати»: Ф. Дружиніна–М. Мунтяна та Ю. Башмета – С. Ріхтера. Сконцентруємо увагу на окремих прийомах виконавської організації художнього цілого.

Шостаковичем рекомендуються для музичного виконання наступні темпи: для першої частини (*Moderato*):  $\square = 104$ ; для другої частини (*Allegretto*):  $\square = 100$ ; для третьої частини (*Adagio*):  $\square = 80$ . З цих рекомендацій випливає, що перші дві частини Сонати за темпом ніби поєднуються в окрему групу і відокремлюються від третьої частини, у якій відбувається суттєве зниження частоти пульсації чвертками.

У виконанні Ю. Башмета і С. Ріхтера<sup>50</sup> вся «Альтова соната» звучить значно довше, ніж у виконанні Ф. Дружиніна і М. Мунтяна (35,26 і 29,33 відповідно). «Уповільнене» прочитання твору Башметом – Ріхтером виражає увагу цих виконавців до філософського начала.

Раніше вже відмічалось, що середній темп виконання першої частини Сонати Башметом – Ріхтером значно повільніший, ніж це рекомендується композитором ( $\square \approx 64$  порівняно з рекомендованим:  $\square = 104$ )<sup>51</sup>. Приблизно у такій самій пропорції, порівняно з авторськими

<sup>50</sup> Запис виконання у м. Фрайбург.

<sup>51</sup> Див. с.81

рекомендаціями, знижується й темп виконання фінальної постлюдії ( $\text{♩} \approx 45$  на відміну від рекомендованого автором:  $\text{♩} = 80$ ).

**Дозволимо собі припущення, що у даному виконанні у значенні провідного словесного стрижня для трактування твору-цілого обирається фінальне *Adagio*.**

Філософський підтекст відчутний і в інтерпретації «Альтової сонати» Дружиніним – Мунтяном, але у менш акцентованій формі. У виконанні першої частини цей виконавський ансамбль дотримується авторської рекомендації темпу:  $\text{♩} = 104$ . Фінал звучить повільніше, ніж показано у нотах ( $\text{♩} \approx 60$  проти рекомендованого  $\text{♩} = 80$ ). Цей темп – швидший, ніж у виконанні Башмета – Ріхтера, але загальний характер постлюдії, як «сповіді душі», тут також зберігається.

**Висловимо припущення, що для Дружиніна – Мунтяна «точкою відліку» у трактуванні твору-цілого могла послугувати перша частина, яку сам композитор називав Новелою.**

Інтерпретацію «Альтової сонати» ми продовжимо на одній з наступних лекцій.

oooooooooooo

## Ключові положення

### Теорія інтерпретації

5.1. Порівняно з творами інших видів художньої творчості музичний твір зберігає, вже після свого першо-творення, найбільший потенціал для художнього оновлення.

5.2. У ситуації творчого оновлення опірний для інтерпретатора текст має суміщати дві якості, котрі, на перший погляд, видаються несумісними. По-перше, це така змістова конкретність, якою забезпечується ідентичність саме цього тексту саме цьому музичному твору. По-друге, це, навпаки, узагальненість і наявність у тексті деякого інформаційного вакууму.

Творча думка інтерпретатора начебто затягується до утвореної смислової «вирви», впроваджуючи у смислове поле твору оновлені інтонаційні значення.

5.3. В музиці письмової традиції перше знайомство з музичним твором може відбуватися або через його нотний запис, тобто *текст-код*, або через озвучену виконавську версію, тобто *текст-звучання*.

5.4. Для інтерпретатора нотний запис твору – це не сама музика, а деяке смислове русло, яке знову і знову вимагає свого наповнення потоком живої музичної думки.

5.5. Озвучений виконавцем музичний твір сприймається як вже звершене художнє ціле. Тому тут у психологічному сенсі може не вистачати того змістовного вакууму, який потрібний для подальшого інтонаційного оновлення твору, для його інтерпретації.

**5.6. Нотного запису та «виконаного» звучання твору недостатньо для освоєння інтерпретатором смислового простору музичного твору. Тут необхідна додаткова музично-розумова робота.**

5.7. Читаючи ноти, інтерпретатор відразу ж уявляє музично-інтонаційні значення, що стоять за ними, а може навіть подумки включити у цей процес енергію власної виконавської моторики.

За всім цим «незримо» стоїть творчий потенціал музично-інтонаційного тезаурусу інтерпретатора, який природним чином вливається у потік музичного розгортання, запліднюючи музично-інтонаційну сферу «твору композитора» своїми значеннями.

5.8. Інтерпретатор також звертається до досвіду виконавських, музично-критичних, наукових та інших трактувань цього ж твору іншими музикантами. Крім того, у його мисленні акумулюється власний досвід експериментальної слухової та моторно-рухової роботи з даним музичним матеріалом.

У підсумку таких операцій формуються *еталонні слухові уявлення* музичного твору.

**5.9. Під музичним твором ми розуміємо самостійну музично-інтонаційну програму, що розкривається як художнє ціле у взаємодії її еталонних слухових уявлень та їх інтерпретацій.**

5.10. У музичному фольклорі, у джазі та в інших «неписьмових» формах музичної творчості також виникає феномен музичного твору. Але це відбувається тільки у тому випадку, якщо художньо самостійна музична програма запам'ятовується і стає стійкою одиницею колективного музично-інтонаційного тезаурусу.

5.11. Еталонне слухове уявлення музичного твору в обсязі художнього цілого називається *твором-принципом*.

Виконавська версія у звучанні, котра формується на підставі твору-принципу, називається *твором-даністю*.

**5.12. У творчій роботі музиканта *твір-принцип* і *твір-даність* постійно взаємодіють і взаємно збагачуються. Їх взаємодія, з одного боку, підтверджує ідентичність даного музичного твору самому собі, а з іншого боку відкриває можливості для формування потенційно безкінечної череди його інтерпретацій.**

## Методика інтерпретування

5.13. Ідея художньої цілісності відчувається нами у величних параметрах всесвіту. Музичний твір моделює провідний принцип цієї ідеї – таку єдність, яка лише підсилюється взаємодією її складових.

5.14. Умовне ототожнення себе з іншим автором (нехай то буде композитор, виконавець або, як у даному випадку, дослідник) дозволяє природніше підключитися до чужого току музичної або музикознавчої думки.

5.15. Інтерпретуючи твір-ціле, ми спираємося на сформований нашими творчими зусиллями ніби об'єктивований слуховий образ музичного твору, тобто на *твір-принцип*.

5.16. У комплексі використаних у творі музично-виразових засобів доцільно виявити певні наскрізні рельєфні лінії, якими формується саме ця смислова єдність.

5.17. В організацію художньої цілісності музичного твору включаються не тільки безпосередні зв'язки рельєфних тематичних інтонацій, але й зв'язки «на відстані». Назвемо такі зв'язки *арковими*.



**5.18. Фактори організації художньої цілісності музичного твору умовно розподіляються на такі, що задані самим композитором, і такі, що формуються особливими прийомами музичного виконання.**

У другому випадку музикант-виконавець інтерпретує параметри художньої цілісності твору композитора.

**5.19. Музичний темпоритм є одним з ефективних засобів організації музичного твору-цілого.**

У цій виразовій сфері ми виділяємо:

а) темпо-ритмічний проект, який пропонується у творі композитора;

б) його реалізацію у творі виконавця.

**5.20. Засобами виконавського темпоритму можливо по-своєму вибудувати архітектоніку музичного твору.**

## Лекція шоста

### Про розуміння музичного твору

*Розуміння*, як задача інтелектуального осягнення суттєвих ознак предметів та явищ, перейшло у музичну інтерпретацію з герменевтики [1.3]. «Процес, у якому ми із знаків, чуттєво даних ззовні, пізнаємо певний внутрішній зміст, ми називаємо розумінням», – відзначає один з видатних представників герменевтичного вчення В. Дільтей /19, с.35/.

Надання нотним знакам музичних значень у чомусь відповідає описаній В. Дільтеєм герменевтичній ситуації. Однак є і суттєва відміна. Спираючись на текст музичного твору [4.2], інтерпретатор намагається «домислити», оновити його художній зміст.

**Операція, яку ми називаємо «розумінням музичного твору», стає підставою, аргументом<sup>52</sup> для формування його інтерпретаційної версії [1.8].**

Вираз «музично-виконавська версія» вже давно став для нас звичним. Але у музичному інтерпретуванні [1.10] використовуються, окрім виконавських, також редакторські, композиторські, художньо-описові, науково-аналітичні та інші різновиди версій музичного твору [1.12 – 1.20].

У цьому переліку може видатися суперечливим і навіть зайвим термін «науково-аналітична версія» музичного твору. Адже, як відзначалося, музикант-аналітик переважно орієнтується на відстояний результат музичного творення – на твір, що фіксується нотним записом [4.3 – 4.5]. Разом з тим, нотний запис не випадково був віднесений нами до групи *текстів-кодів*. Для того, щоб стати музичним звучанням, такий запис потребує розкодування.

Сам спосіб фіксації музичної думки композитора, як застиглої у нотній графіці, спонукає до включення творчої ініціативи музиканта-дослідника. Зафіксований у нотах музичний твір набуває властивостей, залишаючись самим собою, оновлюватися і навіть частково змінюватися у «біографії» його музикознавчих прочитань. Це пояснюється творчою індивідуальністю інтерпретатора-дослідника, відміними у методиках аналізу та іншими факторами.

Нарешті, будь-який аналіз музичного твору викладається немусичною (найчастіше вербальною) мовою [1.20]. І така «іншомовна» (відносно музики) форма викладу думки вповні відповідає прямому значенню латинського слова *versio*.

У кожній лекції ми пропонуємо визначення стрижневого поняття, що відповідає даній темі [1.9]. Поступимо так і у даному випадку. **Ми визначаємо розуміння як усвідомлене осягнення суттєвих властивостей музичного твору, які роблять його унікальним явищем у системі художньої творчості.**

Дане визначення має стислий, формульний характер. У ньому віддзеркалюється тільки головна відмінна властивість предмету, що визначається. У цьому полягає цінність таких визначень, але в цьому полягає і їхня змістовна «недомовленість». Тому необхідне подальше роз'яснення поняття.

**Цю «подовжену» операцію можна назвати розширеним визначенням.**

---

<sup>52</sup> Аргумент (від лат. *argumentum*) – «логічний довід, що слугує підставою для доказу» /38, с.66/.

Приставаючи до подальшого роз'яснення *розуміння*, ми звертаємося до функції інтелекту, роль якого було підкреслено у визначенні *музичного інтерпретування* [1.10].

Латинське *intellectus*, від якого походить українське слово «інтелект», перекладається як «урозуміння», «розуміння», «відчуття», «сприйняття», «уявлення», «пізнання», а також як «поняття», «розум». Близьке до *intellectus* слово *intellector* перекладається з латини як «розуміючий», «той що пізнав». У «Логічному словнику-довіднику»<sup>53</sup> *інтелект* визначається як «цілісна сукупність функцій, проявів діяльності високоорганізованої матерії – людського мозку (мислення, емоцій, волі, фантазії тощо), спрямованої до пізнання та перетворення природи, суспільства й самого себе» /21, с.203/.

У музичній творчості інтелектуальне начало виступає у двох формах: а) як суттєва складова *внутрішньої побудови* музичної думки; б) як *зовнішній* по відношенню до музичної думки фактор, яким регулюється процес її становлення та інтерпретування.

У першій формі інтелектуальне начало «вбудоване» у музично-інтонаційні уявлення [3.3] та музичні інтонації [3.8]. Так відбувається тому, що і музичне мислення [3.10], і продукт його діяльності – музика спираються на весь інтелектуальний досвід освоєння світу.

Але для музичної творчої діяльності не менш суттєвою є інша форма, коли музично-інтонаційний потік регулюється інтелектом «ззовні». Особливо, якщо йдеться про операцію, яку ми називаємо *розумінням музичного твору*. Тут інтерпретатор немов би оцінює рух музичної думки композитора власним інтелектом.

П. Казальс звертає увагу на небезпеку, що може виникнути при «чисто інтелектуальній роботі» над музичним твором: «Однобічний, занадто самовпевнений інтелектуалізм міг би скоріше привести до помилок, ніж впливати позитивно. Власне кажучи, саме інтуїція не тільки діє, але й спрямовує. <...> Хоча розум і є могутнім допоміжним засобом, інтуїція залишається майже завжди вирішальним фактором» /22, с.268/.

Цю позицію виразимо у наступній рекомендації: **розуміння музичного твору** [5.9] **повинно відбуватися на підставі емоційно-почуттєвого сприйняття при періодичному включенні контролера «ззовні» – раціонального начала, що живе у нашій свідомості.**

Виразові ресурси *ліричного, драматичного та епічного* презентують апробовані людством магістральні напрямки у художньому пізнанні світу. У подальшому пізнавальні ресурси цих напрямків ми розглянемо у ролі *інструментів розуміння музичного твору*.

### **Ситуація ліричного.**

У *ситуації ліричного* інтерпретатор занурюється у смисловий простір музичного твору і вже з цієї, «внутрішньої» позиції сприймає даний художній феномен.

Музика є, можливо, найбільш могутнім художнім фактором вираження нашого внутрішнього світу. Якщо ми психологічно зорієнтовані у сферу музичного, то по-особливому, з позиції нашого «ліричного Я» сприймаємо і світ, що розташований «ззовні нас».

«... Усе, що пізнається, є музичним (звичайно, для музиканта), – відзначає Г. Нейгауз. – Чи, точніше (і нудніше), – будь-яке пізнання є у той же час переживанням, а отже, як *будь-яке переживання*, воно стає надбанням музики, неминуче входить в її орбіту. <...> Все „нерозчинне“, невисловлюване, незображувальне, що постійно живе у душі людини, все „підсвідоме“ (часто це буває „надсвідомим“) і є царством музики» /32, с.33/.

<sup>53</sup> Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник. — М.: Наука, 1975.

«Інтерпретувати – це відтворювати у собі твір, який граєш», – вважав А. Корто /23, с.18/. «...У роботі твір стає близьким, – відзначає інший відомий піаніст Г. Гінзбург. – У роботі ви споріднюєтеся з ним. Для мене цей момент настає тоді, коли мені починає здаватися, що я сам написав цей твір. Він мені настільки близький, що я не уявляю собі, що його написала інша людина. Зрозуміло, я прекрасно знаю, що не я автор цієї музики, але вона мені так само близька і дорога, як авторові» /15, с.85/.

Враховуючи ці та інші спостереження видатних музикантів, ми приходимо до висновку: **для досягнення творчо ефективного результату інтерпретатор має пройти частину шляху, котрий раніше був пройдений композитором даного твору.** Зрозуміло, що це ніколи не буде «той самий шлях». Йдеться про можливу *типологічну* подібність етапів руху думки композитора і думки інтерпретатора.

### **Ситуація драматичного.**

В операції розуміння ця ситуація є привабливою: а) можливістю розігрування умовних «музичних ролей» у смисловому просторі музичного твору; б) подієвою динамікою у просуванні творчої думки інтерпретатора.

Музичне виконання багато у чому подібне до мистецтва актора. І в аналізі, і в музичній інтерпретації ми користуємося поняттям «ліричний герой твору», що само по собі потребує вживання у певну «роль». У процесі музичного виконання виразність звучання органічно сполучується з рухами тілесного характеру, які при цьому використовуються (моторно-рухова сфера, міміка, пантоміміка, жестикуляція).

У музиці – мистецтві процесуальному – ми говоримо про «музичну драматургію», яка виражається більшою або меншою дієвістю у розгортанні музичного смислу і, тим самим, неначе насичує музично-енергетичні струми нашого мислення.

Інтерпретуюча думка музиканта рухається до своєї мети – інтерпретаційної версії [1.8] – подекуди вельми непрямим шляхом. На цьому шляху зустрічаються суттєві для формування музичного смислу «перепони», які потрібно долати.

У хід музичного інтерпретування [1.10] утягується не один, а, як мінімум, два учасника. Це – автор музично-інтонаційної програми твору, тобто композитор, та інтерпретатор, котрий включає у інтонаційне русло «твору композитора» [1.7] власну музичну думку. Учасників інтерпретації може бути й більше, оскільки у деяких музичних жанрах можливий колективний автор твору і колективний виконавець-інтерпретатор.

Час від часу ми звертаємось до порівнянь-співставлень з іншими точками зору на музичний матеріал, що інтерпретується. Ми «зіштовхуємо» ці точки зору між собою і, врешті-решт, обираємо власне вирішення. У таких випадках виникає необхідна для музичної інтерпретації інтелектуальна напруга.

### **Ситуація епічного.**

Вона надає можливість інтерпретатору дистанціюватися від музичного матеріалу, що інтерпретується та оцінювати його начебто «зі сторони». У цьому полягає протилежність *ситуації ліричного*.

Епічний ракурс передбачає узагальнено-цілісне сприйняття музичного твору або його фрагменту. Так, знаходження диригента на подіумі саме по собі полегшує охоплення музичного цілого. У психологічному плані цьому ж сприяє й керуюча (інколи тільки регулююча) роль диригента. Тут має значення і сам характер диригентського тактування з тяжінням до симетричності рухів. Виникає ефект майже «тілесного оволодіння» течією художнього часу, а отже, й художнім простором музичного звучання.

На противагу до позиції диригента, музичний інструмент вокаліста знаходиться у ньому самому. І цим значно ускладнюється оцінка виконавцем музичного ефекту.

Уявімо, що інтерпретатор сприймає музику, знаходячись серед виконавців-оркестрантів. Тут він найближче стикається з процесом виконавського інтонування [3.7], але його можливості панорамної оцінки звучання знижені. Інша справа – слухання музики з деякої відстані (наприклад, знаходячись у концертній залі). У цьому випадку архітектоніка музичного твору сприймається і ясніше, і більш структуровано.

Ініціюючи власну творчу думку, музиканти-виконавці, педагоги та інші музичні інтерпретатори подекуди наділяють інструментальну музику вираженою у слові програмою, яка не передбачалась композитором. Ця програма стає, на додаток до музичної, словесною художньою версією твору.

За її участю можна включити у дію відповідний асоціативний механізм, стимулювати фантазію інтерпретатора, зорганізувати музичний твір як єдине художнє ціле.

«...Ми, люди, не щечечемо, як птахи, і не мукаємо, як корови, ми користуємося словами і поняттями, тобто ми *називаємо* будь-які явища зовнішнього і внутрішнього світу, що нами сприймаються, даємо їм імена, безвідносно, чи то буде віддалена зірка, чи крихітна комашка, душевний стан чи фізична дія, – пише Г. Нейгауз. – Дати речі назву – це початок її пізнання» /32, с.149/. Звичайно ж, ця думка має безпосереднє відношення і до вираженого у слові пізнання безмежного світу Музичного. Подекуди одне лише називання словом підключає додаткові розумові ресурси інтелекту, і, за певних умов, підвищує рівень об'єктивності у наших оцінках музики.

Підбір точного слова відбувається за участю раціональних ресурсів інтелекту (від лат. *rationalis* – розумний), які часто протиставляються емоційному началу. Роль «розумного», раціонального начала особливо ясно простежується у *музичному аналізі*, який ми відносимо до сфери *наукової інтерпретації* [1.6; 1.20].

Термінологічний апарат музичного аналізу на більш високому рівні, ніж побутова лексика, стає інструментом об'єктивації закономірностей музики. Однак внаслідок високої, а інколи – надвисокої узагальненості значення терміна може втратитися його контакт з живою музичною думкою. Небезпечною є і можлива механістичність при багаторазовому вживанні терміна. Так втрачається «свіжість слова».

Може здатися, що у цьому немає нічого поганого. Адже йдеться вже про слово у значенні наукової абстракції. Але саме тому час від часу необхідна повторна апробація «музичної правдивості» терміну. Тоді слово-термін начебто опускається з висот наукової абстракції на живу інтонаційну орбіту музичної думки.

В операції, яку ми називаємо *розумінням музичного твору*, взаємодіють два напрямки руху пізнавальної думки: *інтонаційно-репродуктивне* та *інтонаційно-продуктивне*.

**Інтонаційно-репродуктивний напрямок вирізняється збірністю інформації про твір, яка надходить з різних джерел.** Цей інформаційний потік можна охарактеризувати як просування від *поодиноких* і подекуди досить розрізнених трактувань виразових можливостей музичного твору до деякого музично-сислового *загального*.

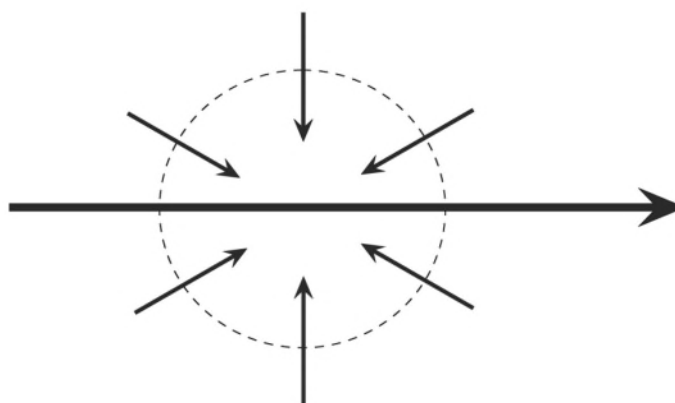
І при ознайомленні, і при роботі над музичним твором особливе значення для інтерпретатора має авторський нотний запис, а також музично-слухові уявлення, що формуються при його сприйнятті. Але для ефекту збірності інформації про твір цього буває недостатньо.

Дуже важливим ресурсом у розширенні смислового обсягу розуміння твору є сучасні засоби збереження й розповсюдження інформації. Тут виділимо, з одного боку, дані про композитора та епоху, що презентується даним твором, відомості про стиль, жанр, форму, про композиторський задум твору тощо. З іншого боку – це редакції, виконавські, музикознавчі чи інші «прочитання» музичного твору.

Ці дані дозволяють зіставляти інформацію про твір, що надходить з різних джерел, виявляти у ній спільні та відмінні прикмети.

Звернемося до **інтонаційно-продуктивного напрямку**, що вирізняється **тяжінням до інтонаційного пошуку та оновлення музичного сприйняття твору**. Цей напрямок можна охарактеризувати як рух від деякого музично-смислового *загального* до *одиночного*, художньо неповторного.

Взаємодію інтонаційно-репродуктивного та інтонаційно-продуктивного спрямувань у розумінні музичного твору відтворимо у наступному малюнку:



Смислова сфера музичного твору тут умовно окреслена пунктиром у формі кола. Пробіли у пунктирній лінії символізують відкритість нашого розуміння твору, готовність для подальшого для смислового поповнення.

Збірність інформації про музичний твір, яка походить з різних джерел, показана стрілками, що входять у сферу кола. Ними символізується *інтонаційно-репродуктивний* напрямок у русі пізнавальної думки.

Горизонтальною стрілкою, що прокреслена крізь коло, презентований *інтонаційно-продуктивний* напрямок в розумінні. Цією стрілкою означений вектор «авторського», особистого збагачення інтерпретатором художньо сфери музичного твору в процесі його розуміння. Таке збагачення відбувається вже з врахуванням інформації про твір, яка одержана «ззовні», тобто одержаної на інтонаційно-репродуктивному напрямку.

Запліднене власною думкою інтерпретатора розуміння музичного твору стає підставою для формування його інтерпретаційної версії [1.8].

**Кожен наступний крок у розумінні музичного твору відбувається у смисловій аурі його попередніх версій, а також загальних параметрів стилю, жанру, типу композиції та інших закономірностей.**

Для ілюстрації висловлених положень обрано музику зі словом – романс П.І. Чайковського «Благословляю вас, леса...» ор. 47 №5. В основу романсу покладений фрагмент з поеми О.К. Толстого «*Иоанн Дамаскин*» – монолог Іоанна.

Ф. Шлейермахер зазначає: «Жоден твір не може бути повністю зрозумілий як у взаємозв'язку зі всім об'ємом уявлень, з котрих він виник, і через знання всіх життєвих відносин як письменників, так і тих, для кого вони писали» /14, с.71/. Ця позиція відомого представника герменевтики [1.3] розкриває значення контекстуальних обставин, що вплинули на формування тексту художнього твору.

### **Аналіз таких контекстуальних обставин ми називаємо *перед-розумінням*.**

Автор поеми «*Иоанн Дамаскин*» О.К. Толстой вбачав призначення поетичної творчості «...не у тому, щоб принести людям бариш або безпосередню вигоду, – поезія має підносити їх моральний рівень, вселяючи їм любов до прекрасного, яка сама зможе знайти собі застосування, без того, аби їй була потрібна та чи інша підтримка» /42, с.25/. Ця позиція знайшла своє відображення в образі головного героя поеми.

Іоанн Дамаскін у поемі О.К. Толстого відмовляється від запропонованих йому дамаським правителем благ життя при дворі. Відмовляється в ім'я особистої незалежності, моральної чистоти – запоруки свободи та високого льоту творчої думки:

*Презренье, други, на певца,  
Что дар священный унижает,  
Что пред кумирами склоняет  
Красу лаврового венца!  
Что гласу истины и чести  
Внушение выгод предпочел,  
Что угождению и лести  
Бесстыдно продал свой глагол!*

Звернімо увагу на схожість сюжету поеми «*Иоанн Дамаскин*» з реальними подіями у житті її автора. Відомо, що у дитинстві О.К. Толстой був наближений до російського імператорського дому. Тоді й сформувалися його дружні стосунки з майбутнім російським імператором, які не припинялися й пізніше.

У «Літературному портреті» поета, що написаний С. Венгеровим, наводиться такий факт: «Під час коронації 1856 року Олександр II призначив друга свого дитинства флігель-ад'ютантом. Проте Толстой, який унікав будь-якої кар'єри, ще менше був схильний до кар'єри військової і прямо просив государя звільнити його від флігель-ад'ютантства. Імператор Олександр II був дуже неприємно здивований цим, але усе ж таки не змінив доброго свого відношення до Толстого. Йому дали придворний чин єгермейстера, і у цьому номінальному званні, не виконуючи ніякої служби, він залишався до самої смерті» /42, с. 8/.

Аналізуючи романс «Благословляю вас, леса...», музикознавець А. Альшванг пише: «Головна ідея автора (П.І. Чайковського, – В.М.) гласить: поет не має бути зв'язаний ніякими путами ані з сильними цього світу, ані з церквою. Ідея знайшла втілення у великій віршованій поемі, звідки Чайковський взяв прекрасний текст для самого величного із свої пісенних творінь» /2, с.515/.

Звичайно, твердження, що «поет не має бути зв'язаним путами <...> з церквою», не відповідає ані змісту поеми Толстого, ані образу Іоанна, який перетворений у романсі Чайковського. Толстой і Чайковський презентують у своїх творах особистість Іоанна як релігійного діяча і поета.

На підтвердження цієї думки звернімося до заключного монологу Іоанна у поемі:

*О, мой Господь, моя надежа,  
Моя и сила и покров!  
Тебе хочу я все мышленья,  
Тебе всех песней благодать  
И думы дня, и ночи бденья,  
И сердца каждого биенье,  
И душу всю мою отдать!  
Не отверзайтесь для другого  
Отныне, вещья уста!  
Греми лишь именем Христа,  
Мое восторженное слово!*

Художній багатоплановості перетворення образу Іоанна в поемі у романсі П. Чайковського відповідає симфонічна об'ємність музично-образної сфери. З багатьох існуючих визначень симфонізму зупинимося на наступному формулюванні А. Адамяна: «Симфонізм є тим принципом художнього мислення, який прагне пізнати дійсність як суперечливу єдність двох начал: індивідуального та суспільного, особистого та історичного, коротше: єдність людини та середовища» /1, с.311-312/.

Об'ємність музичного смислу простежуються в романсі вже з перших акордів фортепіанного вступу:



Andante sostenuto

Приклад 27<sup>54</sup>

Фактура здебільшого організована суворим чотириголоссям, що асоціюється з хоральним<sup>55</sup>. Панує помірний рух, уникаються дрібні тривалості та, за винятком тактів 7–10, стрибки у мелодиці.

У той же час музична «лексика» характеризується напруженими інтонаціями-зітханнями. Вони дублюються в дециму і перериваються паузами. Таким чином, властива природі хоралу суворість і стриманість у вираженні емоції (знак об'єктивного) долається ліричною тремтливістю музичного висловлювання (знак суб'єктивного).

У тактах 7–8 хоральні ознаки нівелюються, звучання набуває «оперного» характеру. Ще більш відкрито це проявляється у кульмінації (т.т. 9–10). Але потім, разом зі строгим, «старовинним» стилем голосоведіння приходить хоральне очищення ладу (т.т. 11–13). Характер руху стає піднесеним та урочистим.

У останніх тактах вступу звучання застигає на домінанті Фа мажору. Очікувана тоніка ще більше відтягується довгою паузою, котра підсилена ферматою. Ця фермата слугує для виконавців важливою драматургічною та психологічною віхою. Вона формує ситуацію передчуття небуденної та урочистої події, яка відбудеться з приходом головної теми твору.

Інтерпретацію романсу «Благословляю вас, леса...» ми продовжимо у наступних лекціях.



<sup>54</sup> Приклади з романсу «Благословляю вас, леса...» наводяться за виданням: П.И. Чайковский. Романсы для голоса в сопровождении фортепиано. Полное собрание в трех томах. Том 2. Музыка. М., 1978.

<sup>55</sup> За винятком акордів у сьомому, восьмому і десятому тактах, у яких утворюються декламаційні акценти. Так, у восьмому такті акорд складають п'ять, а у десятому – шість звуків.

## Ключові положення

### Теорія інтерпретації

6.1. *Розуміння*, як задача інтелектуального осягнення суттєвих ознак предметів та явищ, перейшло у музичну інтерпретацію із герменевтики. «Процес, у якому ми із знаків, чуттєво даних ззовні, пізнаємо певний внутрішній зміст, ми називаємо розумінням», – відзначає один з видатних представників герменевтичного вчення В. Дільтей /19, с.35/.

6.2. Надання нотним знакам музичних значень у чомусь відповідає описаній В. Дільтеєм герменевтичній ситуації. Однак є і суттєва відміна. Спираючись на текст музичного твору, інтерпретатор намагається «домислити», оновити його художній зміст.

**Операція, яку ми називаємо «розумінням музичного твору», стає підставою, аргументом для формування його інтерпретаційної версії.**

Вираз «музично-виконавська версія» вже давно став для нас звичним. Але у музичному інтерпретуванні використовуються, окрім виконавських, також редакторські, композиторські, художньо-описові, науково-аналітичні та інші різновиди версій музичного твору.

**6.3. Розуміння музичного твору – це усвідомлене осягнення суттєвих властивостей музичного твору, які роблять його унікальним явищем у системі художньої творчості.**

6.4. Будь-яке формульне визначення поняття має стислий характер. Тому необхідне його подальше роз'яснення.

**Цю «подовжену» операцію можна назвати *розширеним визначенням*.**

6.5. Розуміння музичного твору відбувається за участі інтелекту.

У «Логічному словнику-довіднику» інтелект визначається як «цілісна сукупність функцій, проявів діяльності високоорганізованої матерії – людського мозку (мислення, емоцій, волі, фантазії тощо), спрямованої до пізнання та перетворення природи, суспільства й самого себе» /21, с.203/.

6.6. У музичній творчості інтелектуальне начало виступає у двох формах: а) як суттєва складова *внутрішньої структури* музичної думки; б) як *зовнішній* по відношенню до музичної думки фактор, що регулює процес її становлення та інтерпретування.

**6.7. Розуміння повинно відбуватися на підставі емоційно-почуттєвого сприйняття при періодично-му включенні контролеру «ззовні» – раціонального начала, що живе у нашій свідомості.**

6.8. Виразові ресурси *ліричного, драматичного та епічного* презентують апробовані людством магістральні напрямки у художньому пізнанні світу. В музичній інтерпретації пізнавальні ресурси цих напрямків розглядаються як *інструменти розуміння музичного твору*.

6.9. У *ситуації ліричного* інтерпретатор занурюється у смисловий простір музичного твору і вже з цієї, «внутрішньої» позиції сприймає даний художній феномен.

Музика є могутнім художнім фактором вираження нашого внутрішнього світу. Якщо ми психологічно зорієнтовані у сферу музичного, то по-особливому, з позиції нашого «ліричного Я» сприймаємо і світ, що розташований «ззовні нас».

**6.10. Для досягнення творчо ефективного результату інтерпретатор має пройти частину шляху, котрий раніше був пройдений композитором даного твору.**

Зрозуміло, йдеться не про абсолютну схожість, а про *типологічну* подібність руху думки композитора і думки інтерпретатора.

6.11. **Ситуація драматичного** є привабливою: а) можливістю розігрування умовних «музичних ролей» у смисловому просторі музичного твору; б) подієвою динамікою у просуванні творчої думки інтерпретатора.

6.12. Музичне виконання багато у чому подібне до мистецтва актора. І в аналізі, і в музичній інтерпретації ми користуємося поняттям «ліричний герой твору», що само по собі потребує вживання у певну «роль».

У процесі музичного виконання виразність звучання органічно сполучується з рухами тілесного характеру, які при цьому використовуються (моторно-рухова сфера, міміка, пантоміміка, жестикуляція).

6.13. У музиці – мистецтві процесуальному – ми говоримо про «музичну драматургію», яка виражається більшою або меншою подієвістю у розгортанні музичного смислу і, тим самим, неначе насичує музично-енергетичні струми нашого мислення.

6.14. У хід музичного інтерпретування залучаються, як мінімум, два учасника. Це – автор музично-інтонаційної програми твору, тобто композитор, та інтерпретатор, котрий не механічно реалізує програму «твору композитора», а включає у її інтонаційне русло власну музичну думку.

6.15. Час від часу ми звертаємось до порівнянь-спів-ставлень з іншими точками зору на музичний матеріал, що інтерпретується. Ми «зіштовхуємо» ці точки зору між собою і, врешті-решт, обираємо власне вирішення. У таких випадках виникає необхідна для музичної інтерпретації інтелектуальна напруга.

6.16. **Ситуація епічного** надає інтерпретатору можливість дистанціюватися від даного музичного матеріалу і оцінювати його начебто «зі сторони». У цьому полягає протилежність *ситуації ліричного*.

6.17. Епічний ракурс передбачає узагальнено-цілісне сприйняття музичного твору або його фрагменту.

6.18. Ініціюючи власну творчу думку, музиканти-виконавці, педагоги та інші музичні інтерпретатори подекуди наділяють інструментальну музику вираженою у слові програмою, яка не передбачалась композитором. Ця програма стає, на додаток до музичної, словесною художньою версією твору.

За її участю можна включити у дію відповідний асоціативний механізм, стимулювати фантазію інтерпретатора, зорганізувати музичний твір як єдине художнє ціле.

6.19. Будь-яка спроба «перекладу» сенсу музики у слова стає узагальненням безперервно рухливого, мінливого світу емоцій. Подекуди одне лише називання словом підключає додаткові розумові ресурси інтелекту, і, за певних умов, підвищує рівень об'єктивності в оцінках музики.

6.20. Підбір точного слова відбувається за участю раціональних ресурсів інтелекту. Роль «розумного», раціонального начала особливо ясно простежується у *музичному аналізі*, який ми відносимо до області наукової інтерпретації.

6.21. В операції розумінням музичного твору, взаємодіють два напрямки руху пізнавальної думки: *інтонаційно-репродуктивне* та *інтонаційно-продуктивне*.

**6.22 *Інтонаційно-репродуктивний напрямок* вирізняється збірністю інформації про твір, яка надходить з різних джерел.**

Цей інформаційний потік можна охарактеризувати як просування від *одиночних* і подекуди досить розрізнених трактувань виразових можливостей музичного твору до деякого музично-сислового *загального*.

6.23. Дуже важливим ресурсом у розширенні смислового обсягу розуміння твору є сучасні засоби збереження й розповсюдження інформації. Тут виділимо, з одного боку, дані про композитора та епоху, що презентується даним твором, відомості про стиль, жанр, форму, про композиторський задум твору тощо. З іншого боку – це редакції, виконавські, музикознавчі чи інші «прочитання» музичного твору.

Ці дані дозволяють зіставляти інформацію про твір, що надходить з різних джерел, виявляти у ній спільні та відмінні прикмети.

**6.24. *Інтонаційно-продуктивний напрямок* вирізняється тяжінням до інтонаційного пошуку та оновлення музичного сприйняття твору.**

Цей напрямок можна охарактеризувати як рух від деякого музично-сислового *загального* до *одиночного*, художньо неповторного.

## Методика інтерпретування

6.25. Запліднене власною думкою інтерпретатора розуміння музичного твору стає підставою для формування його інтерпретаційної версії.

**6.26. Кожен наступний крок у розумінні музичного твору відбувається у смисловій аурі його попередніх версій, а також загальних параметрів стилю, жанру, типу композиції та інших закономірностей.**

6.27. Суттєве значення в операції розуміння музичного твору має **аналіз контекстуальних обставин**, що вплинули на формування його тексту.

**Цей етап музичного інтерпретування називається *перед-розумінням*.**

# Лекція сьома

## Про творчі механізми музичної інтерпретації

Сприйняття музичного твору як «речі зробленої» (*res facta*) є показовим для музичного аналізу [1.6]. Відмінності у виконавських прочитаннях твору тут немов би виносяться за дужки.

Такою є, наприклад, «аналітична» позиція Л. Мазеля. У центрі його уваги знаходиться «...творчість, яка пов'язана з певною системою музичної мови і мислення – тональною системою – і з певним типом музичної культури та музичної комунікації (оперний театр, концертний зал, домашнє музикування, до яких у нашому столітті приєдналися грамплатівки і радіопередачі)». Л. Мазель вважає, що тут «...межі правомірних виконавських та музикознавчих трактувань окреслені порівняно ясно, і твори ці цілком допускають аналіз на підставі нотного тексту» /26, с.с.20, 21/.

В музичному інтерпретуванні [1.10] ми звертаємося до іншої позиції, показової для розуміння феномену музичного твору виконавцем. Виконавець відчуває музичний твір не як «річ зроблену», а як річ, котру необхідно певною мірою *допрацювати*.

Нотний запис «твору композитора» [1.7; 4.3 – 4.5] трактується при цьому як музично-інтонаційна програма, що кожного разу потребує нового смислового наповнення.

Вирішуючи завдання психологічного моделювання інтерпретатором руху композиторської думки [6.11], ми звертаємося до двох форм: а) *художньому збагаченню* тексту музичного твору; б) *художньому відтворенню* тексту музичного твору. В обох формах використовуються творчо активні форми музичної інтерпретації [1.8], які ми відносимо до сфери *слухового експерименту* [1.23].

### І. *Художнє збагачення тексту музичного твору*

Раніше ми вже зверталися до різних засобів художнього збагачення тексту музичного твору [1.21 – 1.23; 2.18; 2.19]. Зараз з цією ж метою ми використовуємо прийом реконструкції музичного підтексту.

**Під підтекстом** розуміються різноманітні пра-інтонаційні ситуації, котрі послуговували або могли б, у художній уяві інтерпретатора, слугувати становленню тексту даного музичного твору.

Підтекст може виражатися:

1) *Спеціально придуманою словесною програмою* музичного твору [6.19].

Наприклад, для поета Л. Рельштаба підтекстом у сприйнятті музики першої частини «Місячної сонати» стає образ човна, який пливе вздовж мальовничих берегів Озера Чотирьох кантонів у Швейцарії. Композитор Г. Берліоз уявляє в першій частині цієї сонати «... захід сонця над долиною Риму».

2) *Музично-інтонаційною моделлю* [3.3], котра, з точки зору інтерпретатора, могла б послугувати родовим імпульсом для відповідної інтонації в тексті музичного твору. Спираючись на інтонаційний потенціал моделі, інтерпретатор самостійно відтворює тепер вже оновлену музичну якість [3.21 – 3.23].

В аналізі музичного твору ми часто звертаємось до можливостей підтексту. Наприклад, В. Боровський віднаходить у першій темі «Місячної сонати» Бетховена (приклад 1, с.21) три жанрові основи: «мелодизований бас варіацій на basso ostinato, прелюдійно-хоральну арпеджовану фактуру і квінтове остинато багатьох траурно-героїчних речитативів» /9, с.66/.

Очевидно, що для формування подібних спостережень була необхідна мислена операція, яка полягає у підведенні під слухові уявлення музичного матеріалу відповідних підтекстів, тобто закріплених у пам'яті узагальнених музично-слухових уявлень. У даному випадку ними стають, відповідно, basso ostinato, чотириголосний хорал, закономірності старовинної прелюдійності, траурно-героїчні бетховенські речитативи.

Якщо при роботі з підтекстом в аналізі музичного твору не ставиться, як спеціальне, завдання інтонаційного оновлення тексту, то для інтерпретатора таке оновлення є першочерговим завданням [1.6; 1.10].

## **II. Художнє відтворення**

### **тексту музичного твору**

У цій операції інтерпретатор звертається до реконструкції музичного задуму і музичної ідеї у «творі композитора» [1.7].

**Під музичним задумом розуміється попередній план побудови та ведучих смислових орієнтирів майбутнього музичного твору.**

Окрім передбачуваних музичних особливостей, задум може включати також і позамузичні фактори: програмність у вузькому значенні слова, залучення у музику образів із живопису, літератури, хореографії, прив'язку до конкретної життєвої ситуації, історичної події тощо.

Практично неможливою є скільки-небудь повна реконструкція інтерпретатором композиторського замысла. З точки зору можливостей такої реконструкції розрізняються три складові задуму: 1) реальна; 2) умовно-реальна; 3) гіпотетична.

**Реальна складова задуму** буває представлена найбільш достовірними свідченнями про майбутній твір, які виражені у слові. Це – суттєві для розуміння твору думки самого композитора або, з певними застереженнями, відомості про його задум, що надходять від близьких, друзів композитора і т.д.

Наприклад, Ф. Дружинін повідомляє, що у розмові з ним Д. Шостакович дав назви кожній з трьох частин Сонати для альту з фортепіано<sup>56</sup>. Незважаючи на відсутність цих назв в опублікованих нотах, ми не можемо не довіряти цьому авторському свідочству. Тим більше, що дана інформація міститься в опублікованій науковій статті /9, с.с.58-59/.

---

<sup>56</sup> Див. с.72.

Надійним показником реальної складової музичного задуму є надана композитором жанрова назва. Так, в уртексті «Місячної сонати» [4.19] є уточнення: *Sonata quasi una fantasia*. Ця характеристика повністю відповідає особливостям музики цього твору.

Корисну інформацію про особливості твору може надати авторська присвята. Звичайно за умови, якщо вона дійсно пов'язана зі змістом музики. Так, «Місячна соната» Бетховена присвячена графині Джульєтті Гвічарді, яку кохав композитор, і емоція любові в цій музиці ясно відчутна.

У деяких музичних стилях багато що про композиторський задум твору можуть сказати подані у нотах авторські словесні ремарки. Як приклад, тут можна навести творчість Клода Дебюссі.

Існують такі особливості твору, які не міг не планувати композитор, але це не підкріплено вираженими у слові достовірними свідченнями. У цьому випадку наше твердження про музичний задум твору може спиратися тільки на інформацію, що міститься в авторському нотному запису [4.3 – 4.5].

Назвемо таку складову музичного задуму **умовно-реальною**.

Так, Л. Бетховен не міг не усвідомлювати, що перша частина його Сонати для фортепіано ор. 27 №2, на відміну від майже «обов'язкового» тут сонатного *allegro*, буде звучати у повільному темпі. Тому ми вважаємо, що таке вирішення першої частини входило у його музичний задум.

Умовно-реальною складовою композиторського задуму в Сонаті Шостаковича для альту з фортепіано можна вважати цитування бетховенських інтонацій, трактування повільного фіналу («постлюдії») як провідного драматургічного акценту у циклі. Перелік особливостей цього твору, про які «не міг не думати композитор», можна було б продовжити.

Прописані автором головна тональність твору або частин циклу, темп, метр, рекомендовані особливості виконання і т.п. також розкривають умовно-реальну складову музичного задуму.

Художня своєрідність багатьох творів сучасної музики визначається обраною технікою композиції. Буває, що композитор використовує спеціально придуманий для даного твору принцип організації музичного матеріалу, який потім виявляється інтерпретатора. Тут також можна говорити про умовно-реальну складову музичного задуму.

**Гіпотетична складова** задуму «твору композитора» у плані можливостей її реконструкції є його припущенням інтерпретатора.

Можливо, ця умовна реконструкція не буде відповідати реаліям думки композитора. Але такий «шлях припущень» дозволяє зжитися з музичним матеріалом твору, зробити його начебто своїм власним.

На думку О. Гольденвейзера, в «Місячній сонаті» Л. Бетховена «... лише відсутнє перше сонатне Allegro; вона начебто починається відразу з «другої» частини – Adagio sostenuto...» /17, с.114/. Чи усвідомлював це Бетховен? У нас немає достатніх аргументів ані для позитивної, ані для негативної відповіді на це питання. Отже, у даному випадку мова може йти лише про гіпотетичну складову композиторського задуму.

Побудова циклу «Альтової сонати» як дзеркального відбиття відповідних особливостей циклу «Місячної сонати» скоріш за все виникла у Шостаковича ніби сама собою, тобто на

інтуїтивному рівні. Тому ми також відносимо це спостереження до гіпотетичної складової задуму.

«Коли ми говоримо про композиторський задум, – відзначає А. Шнітке, – ми повинні чітко уявити собі, що він має дуже складну структуру і його неможливо звести не тільки до чисто технологічного аспекту (це саме по собі зрозуміло), але також і до однієї лише раціональної концепції загальнополітичного, загально-філософського порядку. Необхідно пам'ятати, що творчий задум має деяку частину, яку неможливо виміряти, деяку ніби неконтрольовану свідомістю зону. Вона, властиво, і є тією головною внутрішньою силою, котра змушує автора приступити до роботи та усвідомити задум, захищати його, сформулювати для себе, у загальному окресленні знайти технологію, котра дозволить йому цей задум виконати – записати нотами на папері, тобто реалізувати. Цей вихідний підсвідомий задум є тією емоційною хвилиною, тим стрижнем, котрий і породжує твір, без якого він з'явитися не може» /7, с.с.55-56/.

Підсвідому частину музичного задуму, про яку говорить А. Шнітке, називатимемо *музичною ідеєю* твору.

**Музична ідея – це провідна закономірність у звучанні майбутнього твору, яка, будучи уявленою в узагальнених музичних значеннях, відіграє роль певної музично-інтонаційної установки.**

На відміну від музичного задуму, котрий може бути переданий у словах, музична ідея твору виражається виключно мовою музики.

«Коли ми говоримо «einfalle»<sup>57</sup>, – відмічає П. Хіндемїт, – ми звичайно маємо на увазі невеликі мотиви, які складаються з декількох тонів, котрі часто відчуються навіть не як тони, а лише як невизначена звукова крива. Їх чують всі люди. Але якщо у свідомості непрофесіонала вони згасають невикористані, <...> музикант-композитор вміє вловити їх та піддати подальшій обробці»/45, с.470/.

Реконструкція музичної ідеї є для інтерпретатора творчим слуховим експериментом [1.23], що націлений на формування власної версії музичного твору [1.8].

Інтерпретатор має усвідомлювати, що сформована ним музична ідея завжди буде **ідеєю-симбіозом**. З одного боку, вона повинна відтворювати провідні смислові начала у «творі композитора», а з іншого боку – буде певною мірою презентувати власну творчу ініціативу інтерпретатора.

Змістовне наповнення ідеї може бути різним. Вибір тут залежить від мети та характеру творчих намірів композитора або музиканта-інтерпретатора. У самому крупному плані ми виділяємо два різновиди музичної ідеї: *композиційно-драматургічний* та *семантичний*.

**Композиційно-драматургічна ідея – це сфокусований у симультанному слуховому уявленні провідний конструктивний принцип передбачуваного**

---

<sup>57</sup> Від німецького *einfallen*, у даному разі – «приходити на ум».



**розгортання музичної думки.** Даний різновид музичної ідеї орієнтує нас на естетичне відчуття організації музичного твору-цілого<sup>58</sup>.

Наприклад, у тричастинному циклі «Місячної сонати» в *Adagio sostenuto* ми віднайшли властивості *пре-людії* у значенні «перед грою» (*ludus*). Роллю *ludus*, згідно з цією логікою, наділяється друга частина циклу – *Allegretto*<sup>59</sup>. Але вона не сприймається тут як мета, до якої спрямований плинний музичний рух *Adagio sostenuto*.

Більш розгорнутими у драматургічному плані є крайні частини цього циклу, тоді як невелика друга частина сприймається як тимчасове відключення від головної драматургічної лінії. Відповідно, у композиційно-драматургічній організації тричастинного циклу вибудовуються два провідні драматургічні акценти: на першій та фінальній частинах.

Сформований у підсумку симультанний образ цілісної побудови «Місячної сонати» ми, у гіпотетичному плані, можемо вважати *композиційно-драматургічної ідеї* цього твору.

**Поняттям «семантична ідея» виражається ще не конкретизований музично-інтонаційний провісник майбутнього твору. Це – свого роду інтонаційний ембріон музики, що створюється.**

В реконструкції семантичної ідеї музичного твору доцільно відштовхуватися від інтонаційних характеристик провідних тем. Адже й само слово «тема» перекладається з грецької як «те, що покладене в основу».

В. Бобровський звертає увагу на особливу роль тріолей у першій частині «Місячної сонати». «Саме завдяки даній ритмоформулі виникає глибоке втілення художньої ідеї, що осягається через емоцію, – свого роду проекція безупинного об'єктивного поступального руху на площину духовного світу людини/10, с.99/.

Ця лінія, на думку дослідника, подовжується у головній темі фіналу (приклад 19, с.114), де «...нереалізований інерційний висхідний рух здійснюється, виникає четвертий звук, що замикає фігуру, розриває спіраль, знищує тріольність» /10, с.104/.

Здається не випадковою близькість термінів: у Бобровського – *художня ідея*, у нас – *семантична ідея*. Щоб виявити цю наскрізну інтонаційну лінію, дослідник мав би відчутти тріолі першої частини «Місячної сонати» як деякий іще більш загальний принцип – як *ідею*, яка підлягає у творі-цілому розвитку та конкретизації.

Музичний задум і музична ідея – це взаємодоповнюючі фактори творчого процесу. Типовим є випадок, коли музична ідея вирощується на ґрунті задуму. Тоді ідея стає проміжною ланкою поміж задумом та його втіленням. Проте буває й навпаки: музична ідея, що виникла у творчій уяві, стає поштовхом для формування музичного задуму.

oooooooooooo

Продовжуємо розпочату на попередній зустрічі інтерпретацію романсу П.І. Чайковського «Благословляю вас, леса...».

<sup>58</sup> В одночасних музичних творах це «все ціле». У циклічних творах – це або весь цикл або частина циклу.

<sup>59</sup> Див. с.с.71-72.

### Музичний задум

Сам факт звернення П.І. Чайковського до поеми О.К. Толстого, а також вибір для музичного перетворення монологу Іоанна ми відносимо до *реальної складової* музичного задуму твору.

Поема «*Іоанн Дамаскін*» складається з дванадцяти глав. У формі монологу (від Іоанна) написані друга глава, а також тропар з восьмої глави<sup>60</sup>.

Про особливу роль у поемі першого монологу Іоанна, який використаний Чайковським, говорить наступний факт. Поему завершують строфи що за своїм значенням нагадують музичну коду:

*То слышен всюду плеск народный,*

*То ликованье христиан –  
То славит речью свободной  
И хвалит в песнях Иоанн,*

*Кого хвалит в своем глаголе  
Не перестанут никогда  
Ни каждая былинка в поле,  
Ни в небе каждая звезда!*

Два завершальні рядки тут майже дослівно повторюють слова з монологу Іоанна і в поемі, і в романсі Чайковського (приклад 28, с.с.166-167, третя строфа).

Обравши в якості героя романсу величну постать Іоанна Дамаскіна, Чайковський, безумовно, усвідомлював духовну масштабність цієї особистості та її значення у релігії. Згідно з нашою класифікацією, віднесемо перетворення в романсі цієї творчої позиції до *умовно-реальної складової* композиторського задуму.

Сюди ж віднесемо головну тональність романсу – Фа мажор, а також стриманий рух у характері *Andante sostenuto* і в розмірі 4/4. Не забудемо й про масштабну «симфонічну» кульмінацію, якою долається камерна сфера романсу.

Перша глава в поемі – єдина, у якій дія відбувається у замкненому просторі Дамаска. Наводимо фрагмент з цієї глави – звернення Іоанна до дамаського халіфа:

*В толпе вельмож всегда один,  
Мученья полон я и скуки;  
Среди пиров, в главе дружин,  
Иные слышатся мне звуки.  
Неодолимый их призыв  
К себе влечет меня все боле –  
О, отпусти меня, калиф,  
Дозволь дышать и петь на воле!*

<sup>60</sup> Текст тропаря був використаний С. Танєєвим у кантаті «Іоанн Дамаскін».

У другій главі – монолозі Іоанна – розмикаються обмежуючі головного героя психологічні та просторові рамки. З перших слів дія пересувається у нескінченність світобудови і світле царство свободи духу.

Припустимо, що зазначене «переміщення» перетворене Чайковським у романсі як протиставлення музики вступу основній частині романсу. Віднесемо це спостереження до гіпотетичної складової композиторського задуму.

Монолог Іоанна займає у поемі місце, яке, за своєю роллю у художньому цілому, відповідає значенню вихідній арії головного героя в опері. Композитор «почув» цю особливість. Фортепіанний вступ та завершення обрамлюють основну вокальну частину романсу. Вони допомагають сфокусувати увагу на образі головної дійової особи.

Відхилення жанрової сфери романсу у сферу оперної арії ми також віднесемо до гіпотетичної складової композиторського задуму.

### **Музична ідея**

Становлення творчої думки композитора, націленої на створення музичного твору, може первісно відштовхуватися або від його інтонаційного передвісника, або від подумки уявлюваного композиційно-драматургічного проекту.

На відміну від композитора, музикант-інтерпретатор працює із вже сформованим композитором художнім цілим. Тому реконструкцію *семантичної ідеї* твору доцільно проводити після реконструкції композиційно-драматургічної ідеї. Так ми одержуємо можливість зберегти у процесі інтерпретації відчуття художнього цілого [3.25].

#### ***Композиційно-драматургічна ідея***

У романсі «*Благословляю вас, леса...*» реконструкція провідного конструктивного принципу ускладнюється взаємодією декількох формотворчих начал.

Перший монолог Іоанна записаний в поемі Толстого одним великим стовпцем без розбивки на строфи. Разом з тим, така розбивка робиться у романсі Чайковським. Цей, на нашу думку, природний строфічний ритм вірша виглядає наступним чином:

Приклад 28

1. *Благословляю вас, леса,  
Долины, нивы, горы, воды,* *Благословляю я свободу*
  
- И голубые небеса!*
2. *И посох мой благословляю,  
И эту бедную суму,  
И степь от краю и до краю,  
И солнца свет, и ночи тьму,*
  
3. *И одинокую тропинку,  
По коей, нищий, я иду,  
И в поле каждую былинку,* *И в небе каждую звезду!*

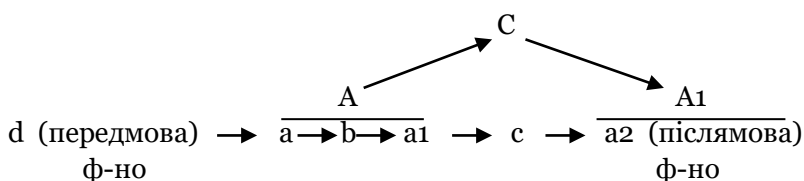
4. *О, если б мог всю жизнь смешать я,  
 Всю душу вместе с вами слить;  
 О, если б мог в мои объятия  
 Я вас, враги, друзья и братья,  
 И всю природу заключить!*

Музичний виклад першої поетичної строфи займає у романсі 13 тактів, другої – 10 тактів, третьої 11, четвертої – 14 тактів. У підсумку утворюється музично-строфічний ритм, формотворча дія якого не обмежується тільки вокальною частиною романсу. Про це свідчать розміри фортепіанного вступу (13 тактів) і закінчення (12 тактів), що також відповідні до вокальних строф.

Отже, в загальній побудові романсу «Благословляю вас, леса...» утворюються шість музичних строф. Крайні «строфи» викладаються на фортепіано. Чотири середніх є «вокальними строфами».

Зробимо висновок, що **строфічний композиційний ритм є вихідною композиційно-утворюючою тенденцією у романсі «Благословляю вас, леса...».**

Розглянемо композиційно-драматургічну побудову твору у більш масштабному, архітектонічному плані. Для цього звернемося до схеми:



У нижньому ряду схеми маленькими буквами показаний строфічний композиційний ритм романсу.

Звернемо увагу, що тема, що презентована у початковій вокальній строфі (буква «а») проводиться тричі. В основній, вокальній частині твору вона змінюється другою (буква «b») і четвертою (літера «с») вокальними строфами. У третій раз тема проводиться у фортепіанному «резюме». Таким способом закріплюється її функція «головної теми» твору.

**У підсумку три проведення «головної теми», що перемежуються іншими музичними матеріалами, формують відчуття рондальності, котра є другою композиційно-утворюючою тенденцією в романсі «Благословляю вас, леса...».**

Продовжуємо наш аналіз композиційно-драматургічної побудови романсу.

В поемі Толстого четверта, заключна строфа монологу Іоанна доповнена на ще один, п'ятий рядок. Чайковський у романсі ще більше розширює цей рядок, який тепер виглядає так: «И всю природу, и всю природу в мои объятия заключить!».

Перші три вокальні строфи романсу поєднуються у просту тричастинну форму (а – b – a1). У верхньому ряді схеми цей розділ показаний великою буквою «А». Наступна за ними четверта вокальна строфа, що побудована на самостійній темі, стає розгорнутою генеральною кульмінацією твору.

Цей розділ набуває значення великого «С». Тут використовуються засоби, якими відтворюється звучання оркестрових кульмінацій Чайковського: висхідний рух секвенціями, акордові репетиції, насичення фактури мелодичними підголосками:

Приклад 29

Музыкальный пример 29. Музыкальная партитура, включающая вокальную партию и фортепиано-сопровождение. Музыка написана в тональности ре-бемоль мажор, метр 4/4. В начале партитуры указаны темп и динамика: *Andante* и *f*. Вокальная партия начинается со слова "О, востанови мое сердце". Во время вокала фортепиано играет активную роль, включая аккордовую фигурацию и ритмические рисунки. В конце вокальной фразы фортепиано играет аккордовую фигурацию, отмеченную *rit.* и *pp.*. В начале следующего музыкального предложения фортепиано играет в более медленном темпе (*rit.*), а вокал поет "востанови мое сердце". Музыка заканчивается аккордовой фигурой, отмеченной *rit.* и *pp.*.

Литературный текст (русский):  
 О, востанови мое сердце, востанови мое сердце.  
 востанови мое сердце, востанови мое сердце.  
 востанови мое сердце, востанови мое сердце.  
 востанови мое сердце, востанови мое сердце.

Музичний рух спрямовується до слова «заключить!», котре насправді стає ключовою вокальною фразою романсу (т.т. 13-14). У вокальній партії це слово виділене попереджуючою паузою, підкреслено виразною висхідною секстою, *ritenuto*, підсилюючим очікування тоніки. У цей час в партії фортепіано звучать гучні акорди на «*sforzando*» (ввідний септакорд до домінанти, потім домінанта), котрі з деякою відтяжкою розв'язуються у тоніку головної тональності.

Розв'язання у тоніку Фа мажору відбувається одночасно з поверненням на фортепіано головної теми. Так формується відчуття репризи-резюме всього твору.

**Отже, у загальній побудові романсу віднаходиться третя композиційно-драматургічна лінія – складна тричастинна форма із скороченою репризою<sup>61</sup>.**

Зробимо висновки з нашого аналізу формотворчих сил у романсі «*Благословляю вас, леса...*». Тенденцій формотворення тут декілька і вони природним чином взаємодіють, утворюючи художнє ціле. На яку ж з них, або на який характер їх взаємодії ми повинні орієнтуватися у реконструкції композиційно-драматургічної ідеї? Відповідь на це запитання може бути різною і залежатиме від творчих уподобань інтерпретатора.

**Вважатимемо композиційно-драматургічною ідеєю романсу «*Благословляю вас, леса...*» трансформацію віднайдені нами строфічної побудови вірша у драматургічно розвинену форму, що вклю-ає тематично виділену генеральну кульмінацію та скорочену репризу-резюме.**

#### **Семантична ідея**

«Інтонацію зумовлює сам поетичний стрій вірша, що виражений у поєднанні слів, ритму, синтаксису, – відзначає К. Ручьєвська. – Урочиста ода чи епітафія мають іншу інтонацію, ніж ліричний або сатиричний вірш. Вірші Маяковського передбачають іншу звуковисотну лінію, ніж вірші Тютчева, інтонація поеми «Василий Тёркин» – іншу, ніж ліричний вірш Ахматової» /3, с.68/.

«Моя поезія майже завжди писана у мажорному тоні, – відзначає О. Толстой, – між тим як мої співвітчизники співали здебільшого у мінорному» (42, с.24).

Мажорне звучання монологу Іоанна в поемі стає свого роду провіщенням загальної мажорності у романсі Чайковського «*Благословляю вас, леса...*». Особливе значення має і вибір, як головної, тональності Фа мажор, яка грає у романсі тембрами м'якого, світлого й піднесеного тону.

У статті «Характеристика тональностей» Р. Шуман пи-ше: «Так само, як не можна стверджувати, що те або інше відчуття для свого правильного вираження у музиці потребує певної тональності (наприклад, теоретично аргументувати, що для правдивого виразу гніву потрібен *cis moll* і т. п.), так само не можна погодитися, <...> що все можна виразити у будь-якій тональності. <...> Якщо ж насправді у різні епохи утворилися певні стереотипні характери тональностей, то слід було б зіставити один з одним шедеври, які написані в одній і тій самій тональності і вважаються класичними, та порівняти переважаючі у них настрої» /47, с.158-159/.

Г. Нейгауз висловлюється більш визначено: «...Мені здається, що тональності, в яких написані ті чи інші твори, далеко не випадкові, що вони історично зумовлені, природно

<sup>61</sup> Функція репризи у такій побудові суміщена з функцією коди.

розвивалися, підпорядковуючись прихованим естетичним законам, набули своєї символіки, свого сенсу, свого вираження, своєї спрямованості» /32, с.160/.

Як приклад, Нейгаузом наводяться деякі тональності, за котрими, на його думку, закріплена відповідна виразова сфера. Це *es moll* – тональність «...скорботних, елегійних настроїв, погребальних поминань, найглибшого суму», *c moll* – тональність «драматичних образів», *b-moll*, яким «...Бах користувався <...> для вираження глибокої релігійної пристрасності» та *f-moll*, «котрий слугував кращим ладом вираження більш «земних, людських пристрасностей» /32, с.161/.

Фа мажору у наведеному переліку немає. Але спробуємо, як пропонує Шуман, «...зіставити шедеври, які написані в одній і тій самій тональності і вважаються класичними, та порівняти переважаючі у них настрої».

Історія музики дає нам величезну кількість творів, у яких головує світлий мотив природи або тема духовного, емоційного, мистецького спілкування з нею. Тут найчастіше зустрічаються світліші за колоритом мажорні тональності. Фа мажор, що нас цікавить, репрезентований у ряді творів Бетховена як тональність, що пов'язана з пантеїстичним світовідчуттям. У цій тональності написані його Шоста («Пасторальна») симфонія і П'ята («Весняна») соната для скрипки з фортепіано.

**В реконструкції інтерпретатором семантичної доцільно відштовхуватися від інтонаційних характеристик провідних тем твору. Адже й само слово «тема» перекладається з грецької як «те, що покладене в основу».**

Головна тема романсу «Благословляю вас, леса...» проводиться тричі, подібно до рефрену в рондо (див. схему на с.167). Її і вважатимемо головою представницею семантичної ідеї твору. Разом з тим, враховуємо, що прив'язаність до тоніки Фа мажору у першому реченні головної теми сприймається як довго очікуване розв'язання гармонічних пошуків у фортепіанному вступі.

У крупному плані функціонально-гармонічну роль вступу охарактеризуємо як «анти-тоніку». Адже тут відсутня не лише тоніка головної тональності, але й взагалі будь-яка тоніка. І тільки з появою головної теми «анти-тоніка» розв'язується у «велику фа-мажорну тоніку», що презентована дев'ятьма тактами:

Приклад 30

Andante sostenuto

The image shows a musical score for the song 'Benedicite' by Franz Schubert. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line in the upper voice and a piano accompaniment in the lower voice. The vocal line starts with the lyrics 'Бла-гос-лов-ля-ю вас, ле-са, до-ли-ны,'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The second system continues the vocal line with the lyrics 'ни-вы, го-ры, во-ды,'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, showing harmonic development.

Вокальну мелодію підтримують фортепіано висхідні фактурні хвилі. Їх малюнок асоціюється з широким степовим простором, з коливанням високої трави або пшениці від повіяння вітру. Цю асоціацію вважатимемо віднайденим нами підтекстом.

Нижньою відправною точкою фактурної хвилі, її гармонічним підґрунтям слугує «фа» великої октави, що регулярно повторюється на сильних і відносно сильних долі такту, утворюючи тонічний органний пункт. Тонікальність підкреслюється також тонічними тризвуками на сильних долях такту.

У першому проведенні теми експонуються слова, котрі обрані композитором для назви романсу. Звернемо увагу на семантику ключового для змісту всього твору слова «*благословляю*». Це слово здавна оточене релігійним ореолом. Воно є глибоко духовним і вимовляється в особливих, не буденних моментах життя.

«Благословляю» складається з двох слів: «*благо*» і «*слово*». Звертаємо увагу на співзвучність цих слів з російським «*славение*» (укр. – «славлення»). Навколо цих слів формується світла, мажорна смислова аура. Але яке це має відношення до семантичної ідеї романсу, яка формується у нашому слуховому уявленні?

Чотиристопний ямб використаний поетом таким чином, що наголоси слів першого рядку, які припадають на голосні «*а*» та «*я*», та слів другого рядку, що припадають на «*и*» та «*ы*», «*о*» та «*о*», утворюють співзвучні ефекти: **а**  $\Rightarrow$  **я**; **и**  $\Rightarrow$  **и**; **о**  $\Rightarrow$  **о**:

*Благословляю**в**ас, л**е**са,  
до**л**и**н**ы, н**и**в**ь**ы, го**р**ы, во**д**ы.*

Чайковський тонко перетворює інтонацію вірша Толстого. Голосні звуки вокальної мелодії у першому чотиритакті головної теми «настроюються» на фа мажорний тризвук, відповідно, на «до», «ля» та «фа» малої октави на сильній та відносно сильній долях такту (приклад 30, с.173). Сполучуючись з регулярно повторюваним, акустично вагомим органним пунктом на «фа» великої октави, ці, тепер вже фа-мажорні голосні формують знакову для музичного образу спільну інтонацію<sup>62</sup>.

Зробимо наступний експеримент. На фортепіано беззвучно натискаємо лівою рукою клавішу «фа» великої октави (органний пункт теми). Не відпускаючи цю клавішу і не використовуючи педаль, зіграємо правою рукою вокальну мелодію, акцентуючи звуки, що припадають на природні акценти слів вірша. Знявши потім праву руку, але залишивши натиснутою клавішу «фа», ми ясно почуємо підсумковий резонанс – фа-мажорний тризвук. Резонують звуки натурального звукоряду, що включаються першим октавним обертоном від «фа» контроктави, який, що цікаво, у тексті відсутній.

У нашому сприйнятті формується чистий (натуральний) звуковий спектр, на який, як з'ясовується, музично «настроєна» мелодія вірша.

**Виявлену сумарну фа-мажорну музично-пое-тичну настроєність головної теми, що є розв'язан-ням похмурих інтонаційних пошуків у фортепіанному вступі, вважатимемо семантичною ідеєю романсу Чайковського «Благословляю вас, л**е**са...».**

Подальша робота інтерпретатора з *музичним задумом* і *музичною ідеєю* полягатиме в інтонаційному втіленні цих творчих прогнозів за програмою «твору композитора» [1.7]. Цей етап інтерпретування [1.10] буде проілюстрований на одній з наступних лекцій.

<sup>62</sup> У фортепіанному супроводі початок вокальної партії частково дублюється октавою вище. Цим іще більш підсилюється природна єдність звукового спектру.



## Ключові положення

### Теорія інтерпретації

7.1. Сприйняття музичного твору як «речі зробленої» (*res facta*) є показовим для музичного аналізу. Відмінності у виконавських прочитаннях твору тут немов би виносяться за дужки.

В музичному інтерпретуванні ми звертаємося до іншої позиції, показової для розуміння феномену музичного твору виконавцем. Виконавець відчуває музичний твір не як «річ зроблену», а як річ, котру необхідно певною мірою *допрацювати*.

Нотний запис «твору композитора» трактується при цьому як музично-інтонаційна програма, що кожного разу потребує нового смислового наповнення.

7.2. Вирішуючи завдання психологічного моделювання руху композиторської думки, інтерпретатор звертається до двох форм: а) *художньому збагаченню* тексту музичного твору; б) *художньому відтворенню* тексту музичного твору.

В обох формах використовуються творчо активні форми музичної інтерпретації, які ми відносимо до сфери *слухового експерименту*.

7.3. В операції художнього збагачення тексту музичного твору ми звертаємося до реконструкції музичного *підтексту*.

**Під підтекстом розуміються різноманітні пра-інтонаційні ситуації, котрі послуговували або могли б, у художній уяві інтерпретатора, слугувати становленню тексту даного музичного твору.**

7.4. Підтекст може виражатися:

1) Спеціально придуманою словесною програмою музичного твору;

2) Музично-інтонаційною моделлю, котра, з точки зору інтерпретатора, могла б послуговувати родовим імпульсом для становлення відповідної інтонації в тексті музичного твору.

Спираючись на інтонаційний потенціал моделі, інтерпретатор самостійно відтворює тепер вже оновлену музичну якість.

7.5. Якщо при роботі с підтекстом в аналізі музичного твору не ставиться, як спеціальне, завдання інтонаційного оновлення тексту, то для інтерпретатора таке оновлення може стати першочерговим завданням.

7.6. В операції **художнього відтворення тексту музичного твору** інтерпретатор звертається до реконструкції музичного задуму і музичної ідеї.

**7.7. Під музичним задумом розумітиметься попередній план побудови і провідних смислових орієнтирів майбутнього музичного твору.**

Окрім передбачуваних музичних особливостей, задум може включати також і позамузичні фактори: програмність у вузькому значенні слова, залучення у музику образів із живопису, літератури, хореографії, прив'язку до конкретної життєвої ситуації, історичної події тощо.

7.8. Практично неможливою є скільки-небудь повна реконструкція інтерпретатором композиторського замысла. З точки зору можливостей такої реконструкції розрізняються три складові задуму: 1) *реальна*; 2) *умовно-реальна*; 3) *гіпотетична*.

7.9. **Реальна складова задуму** буває представлена найбільш достовірними свідченнями про майбутній твір, які виражені у слові. Це – суттєві для розуміння твору думки самого композитора або, з певними застереженнями, відомості про його задум, що надходять від близьких, друзів композитора і т.д.

7.10. Надійним показником реальної складової музичного задуму є надана композитором жанрова назва.

Корисну інформацію про особливості твору може надати авторська присвята. Звичайно за умови, якщо вона дійсно пов'язана зі змістом музики.

У деяких музичних стилях багато що про композиторський задум твору можуть сказати подані у нотах авторські словесні ремарки.

7.11. Існують такі особливості твору, які не міг не планувати композитор, але це не підкріплено вираженими у слові достовірними свідченнями. У цьому випадку наше твердження про музичний задум твору може спиратися тільки на інформацію, що міститься в авторському нотному запису.

Назвемо таку складову музичного задуму **умовно-реальною**.

7.12. **Гіпотетична складова** задуму «твору композитора» у плані можливостей її реконструкції є його припущенням інтерпретатора.

Можливо, ця умовна реконструкція не буде відповідати реаліям думки композитора. Але такий «шлях припущень» дозволяє житися з музичним матеріалом твору, зробити його начебто своїм власним.

7.13. **Музична ідея – це провідна закономірність у звучанні майбутнього твору, яка, будучи уявленою в узагальнених музичних значеннях, відіграє роль певної музично-інтонаційної установки.**

На відміну від музичного задуму, котрий може бути переданий словами, музична ідея твору виражається виключно мовою музики.

7.14. Реконструкція музичної ідеї є для інтерпретатора творчим слуховим експериментом, націленим на створення власної версії музичного твору.

7.15. Інтерпретатор має усвідомлювати, що сформована ним музична ідея завжди буде **ідеєю-симбіозом**. З одного боку, вона повинна відтворювати провідні смислові начала у «творі композитора», а з іншого боку – буде певною мірою презентувати власну творчу ініціативу інтерпретатора.

7.16. У самому крупному плані виділяються два різновиди музичної ідеї: *композиційно-драматургічний* та *семантичний*.

7.17. **Композиційно-драматургічна ідея – це сфокусований у симультанному слуховому уявленні провідний конструктивний принцип розгортання музичної думки.**

Даний різновид ідеї орієнтує нас на естетичне відчуття організації музичного твору-цілого.

**7.18. Поняттям «семантична ідея» виражається ще не конкретизований музично-інтонаційний провісник майбутнього твору. Це – свого роду інтонаційний ембріон музики, що створюється.**

7.19. В реконструкції семантичної ідеї музичного твору доцільно відштовхуватися від інтонаційних характеристик провідних тем. Адже й само слово «тема» перекладається з грецької як «те, що покладене в основу».

### Методика інтерпретування

7.20. Музичний задум і музична ідея – це взаємодоповнюючі фактори творчого процесу.

Є типовим випадок, коли музична ідея вирощується на ґрунті задуму. Тоді ідея стає проміжною ланкою поміж задумом та його втіленням. Але буває й навпаки: музична ідея, що виникла у творчій уяві, стає поштовхом для формування музичного задуму.

7.21. Становлення творчої думки композитора, націленої на створення музичного твору, може первісно відштовхуватися або від його інтонаційного передвісника, або від подумки уявлюваного композиційно-драматургічного проекту.

На відміну від композитора, музикант-інтерпретатор працює із вже сформованим композитором художнім цілим. Тому реконструкцію *семантичною ідеї* твору доцільно проводити після реконструкції композиційно-драматургічної ідеї. Так ми одержуємо можливість зберегти у процесі інтерпретації відчуття художнього цілого.

7.22. Подальша робота інтерпретатора з *музичним задумом* і *музичною ідеєю* полягатиме в інтонаційному втіленні цих творчих прогнозів за програмою «твору композитора».

## Лекція восьма

### Комунікативна система жанру

В музичній інтерпретації велике значення має реконструкція первісного значення змісту використуваних термінів. Таку можливість нам надає *етимологія* – наука, що досліджує «походження слів, їх первинну форму та значення» /21, с.692/.

Слово «жанр» походить від французького *genre*. Але коріння цього слова тягнуться глибше. Вони проростають від грецьких *genos* – рід і *genesis* – породження, походження. Від цих же слів виникає назва сучасної науки про закони спадкоємності – *генетика*.

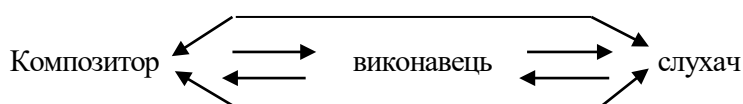
В книзі Є. Назайкінського «Стиль і жанр в музиці»<sup>63</sup> наводиться ряд російських слів іноземного походження, що мають зі словом «жанр» «генетичний» зв'язок: «*ген, генетика, евгеника, генезис, генеалогія, генотип, генофонд, геноцид, генератор, автогенний, гомогенний, но* таке – *женщина, жена, жених, генерал, геній...*» /31, с.93).

Є. Назайкінський приходить до наступного визначення: «Жанр – це багатоскладова, сукупна генетична (можна навіть сказати генна) структура, своєрідна матриця, за якою створюється те чи інше художнє ціле» /там же, с.с.94 – 95/.

Цим визначенням відказується підстава для проявлення двох найважливіших функцій музичного жанру – *виразової* та *комунікативної*. Адже обидві ці функції сходять до ефективно працюючій у музиці «генної інженерії».

Латинське слово *communicatio*, від якого походить українське «комунікація», перекладається як «зв'язок», «повідомлення». У «Логічному словнику-довіднику» *комунікація* визначається як «словесне повідомлення, передача інформації за допомогою мови, мовлення, або за допомогою різних знакових систем...» /21, с.253/.

У смислового простору музичного твору [5.9] безпосередніми учасниками комунікації є творчі фігури композитора, виконавця-інтерпретатора, а також слухачі, яким адресовано дане музичне повідомлення. Їх взаємодія у формуванні смислового простору музичного твору складає *систему внутрішньо-жанрової комунікації*:



Сполучною ланкою у комунікативному ланцюгу «композитор – виконавець – слухач» виступає виконавець<sup>64</sup>. Останній через твір, з одного боку, реалізує творчий діалог з його автором – композитором, а з іншого, вступає у діалог зі своїм слухачем.

Окрім прямих та зворотних зв'язків між композитором та виконавцем, виконавцем та слухачем у схемі також показані не менш значимі зв'язки між композитором та слухачем його твору. Звичайно, безпосереднім адресатом музичного повідомлення композитора може бути конкретний виконавець або група виконавців<sup>65</sup>. Але «понадзавданням» і тут залишається ефективність створеної музики для її сприйняття у певному слухачькому середовищі.

<sup>63</sup> Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М. 2003.

<sup>64</sup> Дещо інакше – в музичній імпровізації, де творець і виконавець музики суміщаються в одній особі.

<sup>65</sup> Ним часто й присвячується даний твір.

Але що значить вираз «певне слухацьке середовище»? Звичайно, тут йдеться не про окремого слухача, а про слухача колективного, *соціального*<sup>66</sup>. Розглядаючи вплив соціуму на музичну творчість, слід визначитися і з параметрами часу. У даному випадку мова також повинна йти не про час життя окремої людини, а про час історичний.

В історії музики можливо лише приблизно визначити час, коли виник той чи інший музичний жанр, а також окреслити регіон його зародження. Наприклад, опера та симфонія – це, первинно, продукти західноєвропейської музичної культури. Народження опери відбулося на межі XVI-XVII століть, а симфонії – в середині XVIII століття.

Деякі жанри, в основному ті, що пов'язані з народною творчістю, мають яскраво виражену національну визначеність. Такими є, наприклад, російська билина, українська дума. На підставі національних традицій сформувалося багато танців: чеська полька, польські мазурка, краков'як, полонез, український гопак, російські хороводи і т.д.

Ці та інші можливі мотивації створення музичних творів з боку «певного слухацького середовища» ми назвемо *соціальним замовленням*.

Звідси впливає визначення жанру, яким керуватимемося в курсі музичної інтерпретації. **Під музичними жанрами розуміються сформовані історично типи музичних творів, які визначаються соціальним замовленням і відповідними способами його втілення у музичному матеріалі та музичному виконанні.**

В теорії музики сформувалися дві класифікації музичних жанрів, які з різної точки зору розкривають значення соціального замовлення у формуванні музичного жанру. Одна з них належить німецькому музикознавцю Г. Бес-селеру, інша – радянському музикознавцю В. Цуккерману.

Г. Бесселер виділяє у сфері музичного жанру музику «звичаєву» (*Umgangsmusik*) та «пропоновану» (*Darbie-tungsmusik*). Основним критерієм для такого розподілу є характер взаємодії у системі «виконавець – слухач».

У *звичаєвій* музиці виконавці та слухачі зближуються за формами їх участі або співучасті в музичному спілкуванні. Сюди, за Г. Бесселером, відноситься музика, яка базується на колективних тілесних рухах (танець, марш, трудові пісні), музика дозвілля, службові та ритуальні жанри (державні гімни, літургійний спів и т.п.). В ситуації ж *пропонованого* виконання (наприклад, у концертній залі) виконавець і слухач психологічно і просторово більш розділені. Тут виникає феномен так званої публіки.

В. Цуккерман розділяє музичні жанри на «первісні» і «вторинні». *Первісні жанри* «...безпосередньо породжені народною творчістю». *Вторинні жанри*, на думку дослідника, – «це ті види музичних творів, які народилися в процесі розвитку і диференціації професійної музики» /46, с.62-63/.

Як відомо, фольклорній музиці притаманна музично-мовна організація, яка попередньо вже засвоєна колективним слухом [3.11]. Тут не тільки основні виконавці, але й інші учасники музичної дії співають або ж подумки підспівують, танцюють або немов би підтанцьовують. Однак дещо подібне, хоча, можливо, у менш наявних формах, ми можемо сказати і про *звичаєву* (за Г. Бесселером) музику.

---

<sup>66</sup> Від лат. *socialis* – суспільний.

Якими ж є механізми такої слухацької «співучасті»?

«Можна вказати на три корінні жанрові типи музичного тематизму, – відзначає С. Скребков. – Два з них є історично первинними: танцювальність (точніше – моторність, включаючи всі види танцю, маршу, трудові рухи, що передані музикою тощо) і декламаційність (вигуки, заклики, причети, рецитація і т.д.). Третій тип – аріозна розспівність, кантилена – виникає в музиці у безкінечному різноманітті своїх проявів на основі перших двох і формується в міру досягнення музичним мистецтвом своєї художньої самостійності, незалежності від слова і танцю...» /38, с.17-18/.

У подальшому С. Скребков називає ці жанрові типи «жанровими початками» /там же, с.18 /. Саме цей термін закріпився у музикознавстві.

У чому ж полягає сенс такої заміни і що насправді було *на початку*?

Вихідним фактором єдності трьох жанрових начал є сама людина, точніше – притаманні їй психофізичні можливості музичного самовираження. Ефекти *пісенності* і *декламаційності* досягаються звучанням нашого голосу, а *моторності* – рухами нашого тіла.

**У музичній інтерпретації означені С. Скребковим типи ми трактуємо як жанрово-утворюючі начала. Вони є генетично присутніми у нашому тілі первісними інструментами музичного самовираження.**

Зробимо, однак, суттєве уточнення. *Моторність*, у значенні інструменту музичного самовираження, визначається не тільки енергетикою переміщення тіла. У сферу її художньо-виразових можливостей входять також міміка, пантоміміка і взагалі – будь-яка виразність нашого тілесного руху.

«Музична інтонація, – підкреслює Б. Асаф'єв, – ніколи не втрачає зв'язку ані зі словом, ані з танцем, ані з мімікою (пантомімою) тіла людського, але «переосмислює» закономірності їх форм і елементів, які складають ці форми, у свої музичні засоби вираження» /5, с.212/.

Тому *моторність* у подальшому називатимемо **моторно-пластичним** жанровим началом.

Первісні (тілесні) інструменти музичного вираження прямо чи опосередковано приймають участь:

1. У формуванні всієї музичної жанрової системи.
2. У комунікативному ланцюгу «композитор ⇌ виконавець ⇌ слухач».

Розвиток музичного мистецтва був би неможливий без взаємодії «первісних» і «вторинних» інструментів. **Під вторинними інструментами ми розуміємо створені для художнього спілкування штучні музичні об'єкти: скрипку, рояль, кларнет, барабан і т. д.**

Побудова і функції «первісних» і «вторинних» музичних інструментів пов'язані спільними принципами. Звичайно, штучно створений музичний інструментарій у фізичному сенсі є відокремленим від тіла людини. Але у процесі виконання він немов би зрощується з «первісним» інструментарієм (пісенним, декламаційним, моторно-пластичним) і стає продовженням створених самою природою можливостей музичного вираження.

«Поспостерігайте уважно за працею будь-якого насправді вправного майстра: як природно, як доцільно і з якою інстинктивною впевненістю володіє він своїм інструментом! – зауважує Б. Вальтер. – Останній перевтілюється немов би у частку його самого. Здається, начебто людські нерви проникають у робочий інструмент і безпосередньо впливають на предмет, що

опрацьовується. І інструмент буде не лише наділений нервами, більш того, він стане одухотвореним, якщо його використовують для втілення художнього задуму» /12, с.48/.

Збудником звуковидобування на духових інструментах є наше дихання. В інших випадках таким стає художньо організована моторика і пластика музично-ігрових рухів рук і, в цілому, тіла виконавця. Мається на увазі виконання на струнних, ударних інструментах, на фортепіано, органі, більшості народних інструментах тощо.

Моторно-пластичний образ музичного виконання є невід'ємним від художнього ефекту, який продукується виконавцем. Так, говорячи про виконання на фортепіано, О. Гольденвейзер зазначає: «Кожен наш рух, наше відчуття мають відповідати тому звуковому результату, котрого ми намагаємося досягти. Часто без всякої потреби підіймають дуже високо руку, тоді як достатньо було лише трохи підняти її. У переважній більшості випадків руки повинні описувати плавні криві і лише іноді, наприклад, при різкому сфорцандо, – ламану лінію» /16, с.7/.

Виконавськими *рухами-жестами* часто-густо формується узгоджений із змістом музики зоровий художній ефект. Наприклад, спостерігаючи занурення лівої руки піаніста у глибокий вальсовий бас на сильній долі, ми знаходимо дещо подібне з опорою ніг танцюючих, що припадають на сильну долю такту. Рухи рук піаніста на «маршових» акордових чвертках де в чому нагадують пружність маршового кроку і т.д.

Згадаємо про виразність жестів, про міміку та пантоміміку диригента. Окрім організації музичного руху, ними передається безліч виразових відтінків. У «гру-спілкування» диригента і оркестрантів включається також слухач, для якого руки, і загалом – рухи тіла диригента також начебто починають звучати.

«...Необхідно викликати у слухача інстинкт виконавця, – пише Б. Асаф'єв. – Треба, щоб якомога більша кількість людей активно, хоча б найменшою мірою, але активно була співучасницею у відтворенні музики» /5, с.23/. Слухачька співучасть у музичному виконанні може виражатися у явній або прихованій роботі голосових зв'язок, що «співчують» виконанню, в інших мускульних напруженнях, подекуди непомітних для нас.

**Виникаючий у слухача інтонаційно-творчий резонанс з музично-розумовими та м'язово-рухівними токами музичного виконання називається *музичним співінтонуванням*.**

oooooooooooo

Сьогодні ми проілюструємо запропоновану на минулій лекції методику *художнього збагачення тексту* музичного твору за допомогою *підтексту* [7.2 – 7.4]. У центрі нашої уваги буде друга частина (Allegretto) Сонати для з фортепіано Д. Шостаковича.

В ілюстрації, як і раніше, «аналітична» точка зору на «Альтову сонату» В. Бобровського буде порівнюватися з «програмним» трактуванням виконавця М. Кутеля. Буде також продовжена започаткована в попередніх лекціях наша власна інтерпретація «Альтової сонати».

Подекуди ми не приділяємо належної уваги *жанровому імені* музичного твору, котре найчастіше дається у його назві. Адже така інформація видається «сама собою зрозумілою». Разом з тим, вже на початковій стадії інтерпретування [1.10] жанрова назва стає надійною платформою для подальших дій.

Раніше Сонату для альту з фортепіано Д. Шостаковича ми охарактеризували як *твір дуетного типу*, у якому рельєфно використані індивідуальні виразові властивості кожного інструменту. Зазначалося також, що взаємодія партій альту і фортепіано у цьому творі

відбувається на підставі поліфонного мислення. Інтонації альту і фортепіано ніби персоніфікуються і в їх взаєминах загострюються риси контрастної поліфонії.

Також зверталася увага на особливу роль у цьому творі каденцій альту, які розташовані у поворотних моментах музичної драматургії і є монологами «ліричного героя» твору<sup>67</sup>.

Цими характеристиками ми, хоча й у загальному плані, вирізняли деякі особливості трактування Шостаковичем традиційних (родових) рис дуетної сонати.

Прояснюють жанровий нахил сонати трьох частин циклу і надані самим композитором назви частин циклу: «Новела», «Скерцо», «Adagio пам'яті великого композитора» /9, с.58-59/<sup>68</sup>. «Маленька повість» – так звичайно визначається жанр новели – стає в «Альтовій сонаті» великою музичною «розповіддю про життя». Ця «велика розповідь» складається з трьох розділів: *Moderato* (перша частина), *Allegretto* (друга частина) і фінальне *Adagio*.

**Суттєву користь в операції художнього збагачення тексту музичного твору може принести його порівняння з іншим музичним матеріалом, який містить деякі спільні з інтерпретованою музикою властивості.** Таке порівняння має включати розумове сходження до родової, для порівнюваних матеріалів, *музично-інтонаційної моделі* [3.3]. Ця модель використовується потім у значенні підтексту [7.3; 7.4].

Спробуємо, у плані слухового експерименту, підшукати родинний до загальної архітекτονіки «Альтової сонати» умовний музичний аналог<sup>69</sup>. Умовним ми називаємо його тому, що іншим інтерпретатором може бути віднайдений інший аналог.

Соната для труби і фортепіано Пауля Хіндеміта, так само як «Альтова соната» Шостаковича складається з трьох частин з центральною другою частиною у характері скерцо (*Massig bewegt*). Перша частина (*Mit kraft*) написана в уповільненому темпі. Остання частина циклу (*Trauer Musik*) має характер траурного маршу. Деяко подібні до «Альтової сонати» й виставлені Хіндемітом темпи, а також їх співвідношення: для першої частини  $\square = 96-100$ , для другої частини  $\square \approx 100$ , для третьої частини  $\square \approx 40$  (у Шостаковича у першій частині  $\square = 104$ , у другій  $\square = 100$ , у третій  $\square = 80$ ).

Але при зовнішній подібності у драматургічній побудові цих циклів є принципова відмінність. Остання частина Сонати для труби і фортепіано Хіндеміта не є «післямовою» відносно двох попередніх частин і не має такого естетично-узагальнюючого характеру, як фінал у «Альтовій сонаті» Шостаковича.

Наведемо приклад іншого композиційно-драматургічному аналогу.

Раніше ми дійшли висновку, що у тричастинних циклах «Альтової» Шостаковича та «Місячної» Бетховена скерцо знаходяться у центрі композиції, тоді як повільні частини відносно скерцо розташовані протилежно. У «Місячній сонаті» *Adagio sostenuto* упереджує Скерцо і тому є **пре-людією** (перед *ludus* – грою), тоді як в «Альтовій сонаті» *Adagio* слідує після Скерцо і тому є **пост-людією** (після *ludus* – гри)<sup>70</sup>.

Завдяки виявленій дзеркальній симетричності, ми можемо більш предметно прослідкувати різноспрямовані жанрові тенденції. У побудові «Місячної сонати» головним драматургічним акцентом на першій частині циклу виражається жанровий нахил у сферу **ліричної драми**. У циклічній побудові «Альтової сонати» головним драматургічним акцентом на фінальній постлюдії виражається жанровий нахил у сферу **сонати-рефлексії**.

<sup>67</sup> Див. с.с.119-120.

<sup>68</sup> Нагадаємо, що ці назви відсутні в нотах, але вони були озвучені композитором у бесіді з альтистом Ф.Дружиніним, якому був присвячений цей твір.

<sup>69</sup> Від грець. *analogos* – домірний, відповідний.

<sup>70</sup> Див. с.72.



Переходимо до інтерпретації жанрових особливостей другої частини (*Allegretto*) сонати Шостаковича. Нагадаємо, що сам композитор називав її «скерцо».

Скерцозність зазвичай передається рухливим темпом, легким, «польотним» характером руху. Найчастіше це інструментальна музика. У виконанні тут на передній план висувається роль третього з жанрово-утворюючих начал – *моторно-пластичного*.

«Жарт» і «гра» у класичних скерцо – поняття, які багато в чому перетинаються. Гра – це водночас і відповідна творча установка композитора, який створює дану музику, і елемент образного устрою скерцо. Окрім того, це також гра на музичних інструментах, якими виконується скерцо.

Атмосфера скерцозності може утворюватися діалогами, несподіваними зіставленнями, суперечками-протиріччями чи то різних інтонацій, чи то тієї ж самої інтонації у різних втіленнях (різними інструментами, зміною регістрів і т.д.). Інтонаційні *інтриги*, що тут виникають, активізують спів-інтонування слухача [2.19].

Пригадується, як на уроках у консерваторії професор Арсеній Миколайович Котляревський порівнював скерцо в сонатно-симфонічних циклах віденських класиків із потоком звучань, які немов би увірвалися в кімнату через вікно, що несподівано розкрилося. Іншими словами, скерцо трактувалося у значенні музичного «вікна у світ».

Але у кожного композитора – своє «вікно у світ» і своє бачення цього світу. Скерцо у Шостаковича – це подекуди іронічно-саркастична, але часто-густо – загострена внутрішнім нервом рефлексія на художньо об'єктивовану картину оточуючого життя. Образний позитив у сприйнятті Життя перетворюється у таких випадках у протилежну якість – образний негатив.

На думку В. Бобровського, *Allegretto* «Альтової сонати» Д. Шостаковича «...сприймається як своєрідне «добре» скерцо, позбавлене й тіні гротескової гостроти та катастрофічних кульмінацій попередніх «злих» скерцо» /9, с.47/. Протилежним чином сприймає зміст цього ж Скерцо М. Кутель: «Багатозначність прихованого смислу, алегоричність музики Сонати уступають місце відкритому тексту життєвої трагедії Шостаковича. Не потребуючи більше «дулі в кишені», Шостакович розповідає музичною мовою про реальні події без двозначності й підтексту» /25, с.117/.

Висловленні В. Бобровським і М. Кутелем позиції в розумінні даного Скерцо ілюструють різні форми *музикознавчої інтерпретації* [1.20]. У загальному плані версією В. Бобровського демонструється так званий «науковий підхід», тоді як версія М. Кутеля містить очевидні ознаки «художньої» трактовки.

З нашої точки зору, у другій частині «Альтової сонати» Шостаковича крізь скерцозне «вікно» відкривається вид на той же самий світ, що презентований у першій та у фінальній частинах твору.

Замість характерного для скерцо тридольного розміру композитор обирає більш «заземлені» 2/4<sup>71</sup>. Попутно зазначимо, що принцип дводольності взагалі набуває в сонаті наскрізного значення. Він походить від початкової маятникоподібної теми першої частини (4/4) і веде до уповільненої, майже траурної ходи в фіналі, де також головує розмір 4/4.

Скерцо написане у тональності сі-бемоль мінор. У нашій і колективній музичній свідомості за цією тональністю закріпилася ламентна, скорботна і, в усякому разі, не скерцозна образна сфера. Використання ж у скерцо цієї тональності відповідає переважаючому тут образу «удаваної веселості».

---

<sup>71</sup> В *Allegretto* час від часу відбувається «ігрова» зміна метру (на 3/4, 4/4, 5/8).

Звернімо також увагу на зв'язок сі-бемоль мінору другої частини із загальною філософічною інтонацією твору. Перша і остання частини «Альтової сонати» написані у До мажорі. Але вже у початковій темі Сонати прогнозується споріднена з сі-бемоль мінором ладова сфера. Партія фортепіано, що вступає в п'ятому такті, відразу ж включає нас у ладо-інтонаційний контрапункт з партією альту: «C dur – b moll» (приклад 6, с.73).

У завершальних тактах першої частини над тонічним органним пунктом «до» (партія альту) в партії фортепіано також надбудовується родинна сі-бемоль мінору ладова сфера (приклад 13, с.78). Звукоряд гіпофрігійського ладу від «до», що тут утворюється, ідентичний з сі-бемоль мінором – головною тональністю Скерцо!

Починаючи від віденських класиків, скерцо у сонатно-симфонічних або сонатних циклах найчастіше пишеться у складній тричастинній формі з серединою типу тріо. У таких випадках на стику першої частини та тріо зазвичай відбувається жанрове зіставлення. Наприклад, з появою нової теми з'являються близькі до фольклору інтонації або більш плавний, порівняно з крайніми частинами, музичний рух, виражений рівними тривалостями тощо. Дещо подібне відбувається й у середині Allegretto Шостаковича.

Але якщо б композитор обмежився такою «академічною» побудовою, його скерцо не вмістило б задумані тут складні й багатопланові художні колізії. Крайні частини Скерцо «Альтової сонати» організовані, відповідно, як сонатна експозиція і сонатна реприза. В підсумку складна тричастинна форма набуває контурів сонатної форми з епізодом замість розробки.

Епізод (за логікою складної тричастинної форми це тріо) складається з декількох розділів. Реприза значно скорочена. У ній відсутня перша тема експозиції. Завершує скерцо «згасаюча» (або така, що «віддаляється») кода.

**Багатоплановість в організації музичного смислу часто виражається взаємодією різних жанрових акцентів. Таку взаємодію у процесуальному розгортанні музичного твору ми називаємо жанровою драматургією.**

Як відомо, у Скерцо «Альтової сонати» використаний тематичний матеріал із опери «Гравці» за М. Гоголем, яка не була закінчена Шостаковичем. В Сонаті ці теми набувають нових музичних значень.

Початок скерцо переключає нас із сфери глибоких роздумів (кода першої частини) у жанрову сферу моторності:

Приклад 31

The image shows a musical score for a piece titled 'Allegretto' with a tempo marking of quarter note = 100. The score is written for piano and consists of two systems. The first system begins with a piano (p) dynamic. The second system features a dynamic shift to forte (f) and then back to piano (p). The music is in 3/4 time and includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Музикознавець В. Бобровський відзначає, що ця тема написана «...у дусі часто створюваних Шостаковичем мелодичних зворотів з єврейським колоритом» (фінали Фортепіанного тріо, Четвертого квартету, скерцо Першого скрипкового концерту, Восьмого квартету, вокальний цикл “З єврейської народної поезії”)» /9, с.62/. Виконавець М. Кугель чує тут дещо інше: «...віддалені вигуки, свист ударів, дивний кек-уок скелетів, що стукають кістками» /25, с.119/. Як бачимо, різниця в оцінках є дуже суттєвою.

Проте нас у даному випадку цікавить жанрова організація музичного руху. В партії фортепіано – характерна моторно-танцювальна формула. Спектр її виразових можливостей широкий – від токати до «спрощеного» акомпанементу у виконанні на одному з розповсюджених у народі інструментів (балалайці, домрі або гітарі). Взаємодією танцювальної формули у фортепіано та ломаного синкопованого мелодичного малюнку в партії альту утворюється інструментальний «дует згоди».

У калейдоскопі тематичних вражень увага у Скерцо на деякий час зосереджується на другій, побічній темі (цифра 33):

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a piano part (left) and an alto part (right). The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. The alto part has a melodic line with some grace notes and a dynamic marking 'espr.' (espressivo). The second system continues the same musical material, showing the interaction between the piano accompaniment and the alto melody.

Приклад 32

**В партії альту тут звучить безхитрісна пісенна інтонація. В. Бобровський характеризує її як «російський наспів» /9, с.62/. «...Чи не є це портретом самого автора, що з'явився на мить?» – пише М. Кугель /25, с.120/. Обидві наведені характеристики можна трактувати у значенні музично-інтонаційного підтексту [7.3; 7.4]. Але це відбудеться лише у тому випадку, якщо вони стануть трампліном для формування власної інтерпретаційної версії музичного твору [1.8].**

В даному прикладі ми звертаємо увагу на означену трьома планами фактури поліфонію жанрових нахилів. У альту звучить пісенна мелодія, тоді як у фортепіано презентована сфера інструментальної моторики. Лівою рукою піаніста механічно «відбивається» на стакато спрощене (без терцій) співзвуччя. У той же час правою рукою виконується (начебто спеціально «невчасно») гротесковий танцювальний мотив.

Перед початком тріо (за логікою сонатної форми це епізод) відбувається перехід у нову жанрову якість, що підкреслюється «вступною фанфарою» у фортепіано (цифра 40, т.т.4-5):

### Приклад 33

Надалі рух уповільнюється, що є необхідним для «оповідання про головне».

Вступає тема, яка виражена якимись амелодичними коливаннями звукової матерії (цифра 41):

### Приклад 34

Це – музика якогось первісного хаосу. В партії альту звучить повзуча вверх-вниз похмура гамоподібна мелодія. У нижньому голосі у фортепіано презентована немов би розширена до полутону «омертвлена» вібрація.

Тут розвивається інтонаційна сфера, котра вперше з'явилася наприкінці експозиції-розробки першої частини «Альтової сонати» (цифра 17), а потім стане невід'ємною складовою її репризи. Таку музику можна було б назвати загальними формами руху, якщо б нею не виражався знаковий для драматургії всього твору образ «потойбічного».

Шостакович гранично конкретизує смисл того, що відбувається. Час від часу неначе здалека доносяться мотиви «пустої квінти» (верхній голос фортепіано) – відгомін першої теми сонати (приклад 6, с.73, партія альту). Зіставленням цього і наступного музичного матеріалу формується кореневий жанровий контраст.

Нова тема протистоїть попередньому «змертвілому» інтонаційному полю:

### Приклад 35

М. Кугель продовжує викладати уявлюваний ним музичний сюжет і віднаходить тут «...мотив, що звучить як тема долі з нотою *Ля*, яка невідворотно повторюється» /25, с.125/. В. Бобровський звертає увагу на інтонаційну спорідненість цієї теми з темою з Прелюдії та фуги ре мінор Д. Шостаковича (з циклу «24 прелюдії та фуги» для фортепіано) /9, с.64/. Наводимо тему у варіанті її звучання в прелюдії:

### Приклад 36<sup>72</sup>

Тема з Сонати для альту з фортепіано (приклад 35 на с.216) презентує сферу «об'єктивної інтонації», що відіграє важливу роль у драматургії твору. Нею, окрім «російського начала», формується почуття значної часової ретроспективи музичного образу («погляд у прожиті роки»), мудрості й «вагомості» музичного висловлювання.

Звертаємо увагу, що, на відміну від теми з фортепіанної прелюдії, тема з Allegretto «Альтової сонати» є діалогом двох «учасників» – альту і фортепіано. Партія альту ви кладена в акордово-хоральній фактурі, що наближає її до теми з прелюдії, фортепіанна же партія побудована як подвоєне в октаву одноголосся. Природні можливості музичних інструментів тут начебто міняються місцями. Адже саме фортепіано, а не альту притаманне подібне багатоголосся!

<sup>72</sup> Наводиться за виданням: Д. Шостакович. 24 прелюдии и фуги для фортепиано. М.: Музыка, 1972.

«Передчуття» цієї теми ми знаходимо у першій частині Сонати, перед початком репризи (цифра 6). У подальшому інтонації альтя цієї теми повторюються на завершення вступної каденції альтя у фіналі (приклад 20, т.т.11 – 13):



Приклад 37

Інтонації даної теми звучать також кодї першої частини (цифра 26) і на завершення вступної каденції альтя в фіналі (приклад 20 на с.).

Кульмінаційною музичною подією в Скерцо стає вторгнення розгорнутого монологу альтя. Тут альт трактується вже у зовсім іншому амплуа: як насичений граничною експресією висловлювання – рефлексія «ліричного герою» твору.

Вторгнення відбувається не відразу, а начебто з подоланням опору. Після неспішної «російської теми» йде спроба повернутися до токатно-танцювальної моторики, що переважає в експозиції Allegretto, і, таким чином, відразу перейти до репризи. Однак замість цього знову повторюється та ж сама «епічна тема», якою гальмується музичний рух. За аналогією з попереднім жанровим зіставленням (епос – моторика) ми знову очікуємо моторну музику. Вона то й «підмінюється» каденцією альтя (цифра 47, т.т.8-18):

Приклад 38

М. Кугель пише: «Каденція другої частини – істеричний воплъ, квартаи плачуть і стогнуть, зірвавши голос...» /25, с.131/. «Цей момент у русі музики «Скерцо» є симптоматичним, – зазначає В. Бобровський. – Саме після цього прориву особистісної експресії починається етап кодового заспокоєння» /9, с.64/.

Дана каденція стає переломною музичною подією ів драматургії всієї тричастинної сонати. Після неї, починаючи з репризи другої частини сонати, і далі – у фінальній постлюдії, ми спостерігаємо загальну лінію драматургічного «згасання».

В *Allegretto* «лінія згасання» продовжується аж до останнього її такту, готуючи слухача до вступної каденції альту у фінальній постлюдії (приклад 20, с.120).

**Жанрова драматургія музичного твору вдруге, після композитора, вибудовується музикантом-виконавцем.** З боку виконавців тут можливі два підходи до «музичного проекту» композитора:

- 1) Коли виконавці **суворо дотримуються композиторських накреслень;**
- 2) Коли виконавці **у суттєвих для музичного образу параметрах достатньо вільно трактують авторський музичний задум** [7.7 – 7.12].

Перший підхід може бути проілюстрований трактуванням «Альтової сонати» Ф. Дружиніним та М. Мунтяном. Раніше зазначалося, що цей ансамбль дотримується темпу виконання першої частини, виставленого композитором у нотах. Також висловлювалося припущення, що у цьому виконанні як вихідний смисловий стрижень, яким весь твір скріплюється у художнє ціле, обрана його перша частина – *Moderato*<sup>73</sup>.

*Загальний жанровий нахил* у виконавській версії Ф. Дружиніна і М. Мунтяна ми трактуємо як «розповідь» засобами музики про головне, що наболіло, про сенс прожитого митцем життя.

Прикладом коректури жанрової драматургії «твору композитора» [1.7] може слугувати виконання «Альтової сонати» Ю. Башметом та С. Ріхтером<sup>74</sup>. Вже відзначався суттєво «уповільнений», порівняно з рекомендаціями Д. Шостаковича, темп виконання крайніх частин циклу, що віддзеркалює особливу увагу виконавців до філософського начала. Також було висловлене припущення, що для цих виконавців смисловим стрижнем, яким весь твір скріплюється у художнє ціле, обране фінальне *Adagio*<sup>75</sup>.

*Загальний жанровий нахил* у даній виконавській версії ми трактуємо як загострену переживанням, поглиблену роботою душі філософську рефлексію.

У відповідності з цими – такими різними – художніми установками суттєво різниться трактовка середньої частини циклу «Альтової сонати» – *Allegretto*. Незважаючи на те, що загальний час звучання другої частини у виконаннях, що розглядаються, є майже однаковим (у Дружиніна – Мунтяна 6.45, у Башмета – Ріхтера 6.55), у темпових співвідношеннях крайніх частин і середини скерцо спостерігаються суттєві відміни.

Дружинін – Мунтян слідує, як і у виконанні першої частини, рекомендаціям композитора. Їх темп на початку *Allegretto* лише трохи відрізняється від рекомендації Шостаковича ( $\square \approx 107$ , порівняно з рекомендованим:  $\square = 100$ ). Скерцо виконується у приблизно єдиному темпі і цей темп, згідно з рекомендаціями Шостаковича, розвиває темпо-ритмічну лінію, намічену виконавцями у першій частині сонати.

Башмет – Ріхтер, навпроти, суттєво порушують рекомендації композитора. Початковий темп виконання Скерцо у них значно вищий, ніж у Дружиніна – Мунтяна:  $\square \approx 128$ . Якщо у Дружиніна – Мунтяна скерцозність сприймається як продовження «розповіді про життя», хоча й в іншому образному ключі, то в скерцо у Башмета – Ріхтера ми з перших же звуків

<sup>73</sup> Див с.с.82-83.

<sup>74</sup> Запис виконання у м. Фрайбург.

<sup>75</sup> Див. с.83.

відключаємось від образів першої частини Сонати і начебто переміщуємося у «світ кривих дзеркал».

Ю. Башмет і С. Ріхтер грають першу тему *Allegretto* з деякою іронічно налаштованою відстороненістю. В їх виконанні частота пульсації чвертками на початку скерцо у два рази швидша, ніж на початку першої частини ( $\square \approx 128$  порівняно з  $\square \approx 64$ ). Таким чином, початок *Allegretto* (друга частина) протиставляється уповільненому музичному руху наприкінці *Moderato* (перша частина).

Взятий на початку Скерцо темп зберігається до загальної середини (цифра 41), у якій відбувається його поетапне зниження. Завершення цієї лінії – в кульмінаційній каденції альтя (приклад 38, с.202), після чого повертається початковий темп.

За словами В. Бобровського, цей кульмінаційний речитатив сприймається як «прочитання значної піднесеної істини» /9, с.67/. Саме так його трактує Ф. Дружинін. У трактовці ж Ю. Башмета монолог альтя звучить як глибоко особисте, пристрасне висловлювання, як протест, сповнений душевним болем.

oooooooooooo

## Ключові положення

### Теорія інтерпретації

8.1. В музичній інтерпретації велике значення має реконструкція первісного значення змісту використовуваних термінів.

Етимологічні коріння слова «жанр» проростають від французького *genre* – рід і, ще глибше, від грецьких *genos* – рід і *genesis* – породження, походження. Від цих же слів виникає назва сучасної науки про закони спадкоємності – *генетика*.

8.2. За визначенням Є. Назайкінського, «жанр – це багатоскладова, сукупна генетична (можна навіть сказати генна) структура, своєрідна матриця, за якою створюється те чи інше художнє ціле» /31, с.с.94 – 95/.

Цим визначенням підказується підстава для проявлення двох провідних функцій музичного жанру – *виразової* та *комунікативної*.

8.3. Латинське слово *communicatio*, від якого походить українське «комунікація», перекладається як «зв'язок», «повідомлення».

В «Логічному словнику-довіднику» *комунікація* визначається як «словесне повідомлення, передача інформації за допомогою мови, мовлення, або за допомогою різних знакових систем...» /21, с.253/.

8.4. У смисловому просторі музичного твору безпосередніми учасниками комунікації є творчі фігури композитора, виконавця-інтерпретатора, а також слухачі, яким адресовано дане музичне повідомлення.

Їх взаємодія у формуванні смислового простору музичного твору складає *систему внутрішньо-жанрової комунікації*.

8.5. Окрім прямих та зворотних зв'язків між композитором та виконавцем, виконавцем та слухачем існують показані не менш значимі зв'язки між композитором та слухачем його твору.

Звичайно, безпосереднім адресатом музичного повідомлення композитора може бути конкретний виконавець або група виконавців<sup>76</sup>. Але «понад-завданням» і тут залишається ефективність створюваної музики для її сприйняття у певному слухачькому середовищі.

<sup>76</sup> Ним часто й присвячується даний твір.



Інакше кажучи, тут йдеться не про окремого слухача, а про слухача колективного, соціального.

8.6. У плані впливу соціуму на музичну творчість мова також повинна йти не про час життя окремої людини, а про час *історичний*.

8.7. Під **музичними жанрами** розуміються сформовані історично типи музичних творів, які визначаються соціальним замовленням і відповідними способами його втілення у музичному матеріалі та музичному виконанні.

8.8. В теорії музики сформувалися дві класифікації музичних жанрів, які з різної точки зору розкривають значення соціального замовлення у формуванні музичного жанру. Одна з них належить німецькому музикознавцю Г.Бесселеру, інша – радянському музикознавцю В. Цуккер-ману.

8.9. Г. Бесселер виділяє у сфері музичного жанру музику «звичаєву» (*Umgangsmusik*) та «пропоновану» (*Darbie-tungsmusik*). Основним критерієм для такого розподілу є характер взаємодії у системі «виконавець – слухач».

У *звичаєвій* музиці виконавці та слухачі зближуються за формами їх участі або співучасті в музичному спілкуванні. В ситуації ж *пропонованого* виконання (наприклад, у концертній залі) виконавець і слухач психологічно і просторово більш розділені. Тут виникає феномен так званої публіки.

8.10. В. Цуккерман розділяє музичні жанри на «первісні» і «вторинні». *Первісні жанри* «...безпосередньо породжені народною творчістю». *Вторинні жанри*, на думку дослідника, – «це ті види музичних творів, які народилися в процесі розвитку і диференціації професійної музики» /46, с.62-63/.

8.11. Фольклорній музиці притаманна музично-мовна організація, яка попередньо вже засвоєна колективним слухом. Тут не тільки основні виконавці, але й інші учасники музичної дії співають або ж подумки підспівують, танцюють або немов би підтанцювують.

Однак дещо подібне, хоча, можливо, у менш наявних формах, ми можемо сказати і про *звичаєву* (за Г. Бес-селером) музику.

8.12. Механізми «співучасті» слухача у виконавському вимовлянні музичної інтонації «підказуються» С. Скребковим: «Можна вказати на три кореневі жанрові типи музичного тематизму. Два з них є історично первинними: танцювальність (точніше – моторність, включаючи всі види танцю, маршу, трудові рухи, що передані музикою і т.д.) і декламаційність (вигуки, заклики, причети, рецитація і т.д.). Третій тип – аріозна розспівність, кантилена – виникає в музиці у безкінечному розмаїтті своїх проявів на основі перших двох і формується у міру досягнення музичним мистецтвом своєї художньої самостійності, незалежності від слова і танцю /37, с.17-18/.

8.13. Означені С. Скребковим жанрові типи трактуються в музичній інтерпретації як **жанрово-утворюючі начала**.

Вони є генетично присутніми у нашому тілі **первісними інструментами музичного самовираження**.

8.14. *Моторність*, у значенні інструменту музичного самовираження, визначається не тільки енергетикою переміщення тіла. У сферу її художньо-виразових можливостей входять також міміка, пантоміміка і взагалі – будь-яка виразність нашого тілесного руху.

Тому моторність у подальшому називатимемо **моторно-пластичним** жанровим началом.

8.15. Первісні (тілесні) інструменти музичного вираження прямо чи опосередковано приймають участь:

1. У формуванні всієї музичної жанрової системи.
2. У комунікативному ланцюгу «композитор ↔ вико-навець ↔ слухач».

8.16. Розвиток музичного мистецтва був би неможливий без взаємодії «первісних» і «вторинних» інструментів. Під **вторинними інструментами** розуміються створені для художнього спілкування штучні музичні об'єкти: скрипку, рояль, кларнет, барабан і т. д.

8.17. Побудова і функції «первісних» і «вторинних» музичних інструментів пов'язані спільними принципами.

8.18. Виникаючий у слухача інтонаційно-творчий резонанс з музично-розумовими та м'язо-во-рухівними токами музичного виконання називається **музичним спів-інтонуванням**.

### Методика інтерпретування

8.19. Подекуди ми не приділяємо належної уваги *жанровому імені* музичного твору, котре найчастіше дається у його назві. Разом з тим, вже на початковій стадії інтерпретування жанрова назва стає надійною платформою для подальших дій.

8.20. Багатоплановість в організації музичного смислу часто виражається взаємодією різних жанрових акцентів. Таку взаємодію у процесуальному розгортанні музичного твору ми називаємо **жанровою драматургією**.

8.21. **Жанрова драматургія музичного твору вдруге, після композитора, вибудовується музикантом-виконавцем.**

З боку виконавців тут можливі два підходи до «музичного проекту» композитора:

- 1) Коли виконавці **суворо дотримуються композиторських накреслень**;
- 2) Коли виконавці у сутєвих для музичного образу параметрах **достатньо вільно трактують авторський музичний задум**.

## Лекція дев'ята

### Стиль музичної творчості

Вслухаючись у виконавські версії романсу «Благословляю вас, леса», ми поринаємо у плин музично-виконавського інтонування [3.6; 3.7]. У виконанні Ф. Шаляпіна (у супроводі оркестру) нас захоплює богатирська сила його творчої індивідуальності. Шаляпінське «Я» тут немов би уособлюється у величному образі Іоанна Дамаскіна. У трактуванні романсу І. Петровим (партія фортепіано – С. Стучевський) приваблює шляхетна краса, етична піднесеність та художня довершеність. Музика у цьому виконанні начебто підсвічується м'яким світлом, що витікає із споконвічних глибин духовності.

У нашому уявленні виникає ціла галерея особистостей, що творять у відповідному історичному часі: Іоанн Дамаскін, О. Толстой, П. Чайковський, виконавці Ф. Шаляпін, І. Петров... Цей перелік можна було б продовжувати, наводячи імена інших виконавців романсу.

У музичній практиці склалося поняття, обсяг якого є сумірним з масштабом значної творчої особистості. Це – поняття *індивідуального музичного стилю*.

У трактовці цього поняття можливі два підходи:

1. Творець або співторець музики переживають перипетії її творення, мислячи *у певному стилі*.
2. Дослідники шляхом порівняння виявляють стильові відміни явищ, що вже відбулися: музичних творів, індивідуальних музичних стилів, стильових напрямків і цілих періодів в історії розвитку музики.

У даній лекції у центрі уваги знаходиться перший з означених підходів, який закріплюється у назві «стиль музичної творчості».

Для його роз'яснення ми звернемося до однієї з відомих трактовок музичного стилю. **«Стиль у музиці є єдністю системно організованих елементів музичної мови, що зумовлена єдністю системи музичного мислення як особливого виду художнього мислення»**, – пише М. Михайлов /29, с.117/.

Наведеним визначенням охоплюються різні прояви феномену стилю у музиці: національний, історичний музичні стилі, стилі творчого напрямку, школи, а також індивідуальний музичний стиль, який нас цікавить. Фактором, яким окреслюється *особливе* у кожному різновиді музичного стилю, тут є сфера музичної мови.

За своїм життєвим призначенням будь-яка мова – це система засобів, що призначена для вираження, розуміння і передачі певної значимої для споживача інформації. Мова відрізняється значною стійкістю, мова є тим, що на даний момент вже склалося<sup>77</sup>.

У творчості композитора відбувається «перекодування» загальної системи музичної мови у деяку індивідуальну мовну підсистему. Інколи ця підсистема є малопомітною видозміною можливостей загальноприйнятої музичної мови, а інколи – її суттєвим оновленням.

Така підсистема у певному сенсі стає *власною музичною мовою* композитора.

Ми говоримо про довершеність, гармонійність музичних побудов у Моцарта, про «божественні довготи» у розгортанні музичної думки Шуберта, про тенденцію підвищення ступенів відносно семиступеневої діатоніки в музиці Прокоф'єва або ж, навпаки, про

---

<sup>77</sup> Цим аж ніяк не заперечується постійний розвиток інформаційних ресурсів мови.

пониження ступенів у музиці Шостаковича. Перелічені властивості музичної форми виражаються, відповідно, музичною мовою Моцарта або Шуберта, Прокоф'єва або Шостаковича.

У науці про словесну мову – лінгвістиці – прийнятий розподіл на *мову* та *мовлення*. Вважається, що в музиці такому підходу відповідає розподіл на *композиторські* та *виконавські* засоби музичної виразності. До композиторських («мовних») засобів звичайно відносять ті параметри, які можливо адекватно передати у нотному записі [4.3 – 4.5]. До виконавських («мовленнєвих») засобів відносять виразові можливості, які детально не фіксуються нотним записом. Це – музичний темпоритм, агогіка, тонкі градації гучності, тембру, нюанси у звучанні фактури тощо.

Однак, якщо ми будемо орієнтуватися на наведене визначення М. Михайлова та на інші визначення музичного стилю, які спираються на «музичну мову», тоді виходить, що у музиканта-виконавця просто не може бути власного музичного стилю. Адже виконавець у такому випадку висловлюється тією самою музичною мовою, якою викладений виконуваний ним «твір композитора» [1.7].

Цей «сухий висновок» вступає у явне протиріччя із сучасною музичною практикою. Ми ясно вирізняємо стильові характери у виконаннях Г. Гульда і С. Ріхтера, Ф. Шаляпіна та Д. Фішер-Діскау, О. Клемперера, Є. Мра-вінського, виявляємо використану цими виконавцями систему музично-виразових прийомів.

У *стилі музичної творчості*, до характеристики якого ми приступаємо, визначальними є власне *механізми творчої дії*, яка націлена на створення музики. Ці механізми сходять до природи музичної творчості і, за глибинною структурою, є спільними і для композитора, і для виконавця його музичної програми.

**Під стилем музичної творчості розуміється специфіка світовідчуття і музичного мислення особистості, що творить, яка виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів створення, інтерпретування та виконання музичного твору.**

Приступаємо до роз'яснення цього визначення [1.9; 6.4].

Назвою «стиль музичної творчості» визначається його головне призначення. Це – не ретроспективний погляд «зі сторони» на твір, як на дещо вже здійснене, а відчуття музикантом природи власного стилю у зв'язку з виконуваною музично-творчою дією.

Як ми вже знаємо, до музичних інтерпретаторів відносяться не тільки музиканти-виконавці, але також музикознавці (історики, теоретики, критики тощо), викладачі музики, музичні письменники й всі інші, чия діяльність так чи інакше пов'язана з розкриттям сутності музичної думки, з осягненням її виразово-смыслового потенціалу [1.5]. Відповідно, результатом «творчості у стилі» може бути «твір композитора», і «твір виконавця», а також інші різновиди інтерпретаційних версій музичного твору [1.8; 1.12 – 1.20].

**«Стиль – це людина».** Цей вираз французького енциклопедиста Ж. Бюффона давно вже став афоризмом. Однак не кожна людина, яка прагне висловитися у художній творчості, має яскраво виражений власний стиль.

Явище індивідуального художнього стилю є сумірним з масштабністю *творчої особистості*. Така особистість у художній творчості долає рамки «цінності для себе» і стає «цінною для інших».

Прислухаємося до слів М. Ростроповича: «Я не уявляю собі, що Бетховен, Моцарт, Бах померли. Мені це не здається. Я впевнений, що вони живі. Тільки вони в іншому стані

знаходяться. Вони просто не вдома. Вони просто не там, де я. Але їх дух, їх музика завжди там, де є люди, котрі її виконують, і де є люди, що її слухають. І це дає нетлінне життя цим геніям»<sup>78</sup>.

В нашому визначенні «стилю музичної творчості» замість звичного поняття «музична мова» використане нове поняття: «система музично-мовленнєвих ресурсів». Причини цієї заміни полягають:

- а) у природних властивостях музичної мови;
- б) у спрямованості музичної творчості до вираження у творчому акті, який відбувається саме зараз.

Звернемо увагу, що в механізмах словесного і музичного спілкування спостерігаються суттєві відмінності. Головною з цих відмінностей ми віднаходимо у сфері «лексики».

Термін *лексика* походить від грецького *lexis*, що перекладається як «слово». Словам притаманні стійкі значення, котрі закріплені у відповідних словниках. Музичну ж «лексику», на відміну від слова, неможливо закріпити у відповідному «словнику», оскільки вона має не знаково-поняттєву, а інтонаційну природу [2.9 – 2.11].

**Роль «лексики» у системі музично-мовленнєвих ресурсів відіграє закріпленій в індивідуальній пам'яті тезаурус слухових уявлень (моделей) [3.3; 3.5; 3.19 - 3.20].**

Процес формування еталонних слухових уявлень [3.5] не є простим переміщенням слухових вражень в пам'ять музиканта. Обов'язковою є більша або менша їх переробка і, в підсумку, запліднене власною розумовою ініціативою «привласнення». Так формуються «свій марш», «свій вальс», індивідуальний образ музичного синтаксису, простих і складних музичних форм тощо. Для інтерпретатора також може йтися про «свого Моцарта», «свого Прокоф'єва», «свого Шостаковича» тощо.

В лекції про музичне мислення були виділені чотири критерії, що визначають, у взаємодії, шляхи формування у музиканта таких уявлень. Це – *узагальненість, цілісність, смислова визначеність, соціальна обґрунтованість* [3.12 – 3.20].

У даному випадку нас особливо цікавить фактор *смислової визначеності*, де вирізняються:  
а) спрямованість до *концентрації* виразово-смислових значень; б) спрямованість до *деконцентрації* виразово-смислових значень [3.16; 3.17]. Вектор концентрації наближує музично-інтонаційну лексику до значення слова. Вектор деконцентрації, навпроти, віддаляє її від слова.

Найбільш значна деконцентрація музично-виразових музичних значень відбувається, якщо в інтонаційній моделі [3.3] узагальнюються закономірності музичного формотворення.

У вербальній (словесній) мові такі «будівельні» закономірності відносяться до області граматики. Тут із зміною граматичної форми слова його зафіксоване у словнику поняттєве значення не міняється. В музиці все інакше. Тут **зміна «музично-граматичної» форми інтонації тягне за собою зміну її смислу і, таким чином, формується нова музична інтонація.**

У відповідності з конкретним творчим завданням індивідуальний музично-інтонаційний тезаурус [3.19] внутрішньо переформовується і переходить у стан «бойової готовності» до творчого акту. У цьому плані **тезаурус, а разом з ним і вся система музично-мовленнєвих ресурсів стають з'єднуючою ланкою між музичною мовою і музичним мовленням.**

---

<sup>78</sup> З відеофільму «М. Ростропович інтерпретує Й.С. Баха».

На минулій лекції ми говорили про *жанрово-утворююче, виразове та комунікативне* призначення пісенного, декламаційного та моторно-пластичного жанрових начал [8.7 – 8.9]. Оскільки ці начала самою природою призначені до індивідуального творчого самовираження, не менш очевидною є їхня *стиле-утворююча* функція.

Тут пригортає особливу увагу роль моторно-пластичного начала [8.10], котре не тільки виражає природу техніки виконання на музичних інструментах, але й майже напряму впливає на начебто зрощену з цією технікою художню виразність [8.12; 8.13]. Музичний інструмент може при цьому навіть сприйматися як частина тіла самого виконавця.

Показово, що багато хто з професійних музикантів-виконавців прагнуть грати на власних музичних інструментах. Інакше виглядає творчість композиторів. Адже у композитора, який створює музику, може у даний момент взагалі бути відсутній музичний інструмент. Однак у процесі музичного творення композитор обов'язково уявлятиме ігрові виконавські рухи на деякому умовному інструменті, які б відповідали його музиці. І хіба цей уявний музичний інструмент у психологічному плані не сприйматиметься ним як свій власний?

oooooooooooo

Сьогодні ми розглянемо декілька виконавських трактовок романсу «*Благословляю вас, леса...*» П.І. Чайковського: А. Іванова (партія фортепіано Г. Орендліхер), І. Петрова (партія фортепіано С. Стучевський), Ф. Шаля-піна (у супроводі оркестру під головуванням Р. Бурдона) та Д. Хворостовського (партія фортепіано М. Аркадьєв).

Нашою метою є занурення у процесуальні токи *стилю музичної творчості*. Для досягнення цієї мети необхідний опірний для інтерпретування фактор [1.10], який ми називаємо «музичною подією».

**Під подією розуміється виділене з потоку музичного формотворення значиме для сприймаючого суб'єкта музично-інтонаційне явище.**

Суб'єктом сприйняття музичного твору може бути і композитор, що оцінює власне музичне висловлювання, і музикант-інтерпретатор. Але у будь-якому випадку це – не якась «стороння особа», а ми самі, незалежно від творчої функції (композитор даного твору, його виконавець, інші інтерпретатори).

У момент явлення музичної події тільки починається наше з нею *спів-буття*. Воно триває до завершення події. Отже, **музичні події мають свій початок, своє продовження і своє завершення.**

Музичні події розрізняються масштабністю фрагменту формотворення, яким вони виражені.

Наприклад, «великі події» у романсі «*Благословляю вас, леса...*» є відповідними до розмірів вокальних та інструментальних строф<sup>79</sup>. Їх всього шість. Фортепіанний вступ (приклад 27, с.158) є початковою «великою подією». Ця «велика подія» формується з трьох «малих подій». Тут ми виділяємо три синтаксичні фази музичного руху: такти 1 – 4; 5 – 8; 9 – 13.

Переходимо до розгляду обраних нами чотирьох виконавських версій романсу «*Благословляю вас, леса...*» .

I

Виконання А. Іванова (баритон)

– Г. Орендліхера (фортепіано)

---

<sup>79</sup> Див. с.167.

Серед виконань, які нами розглядаються, це – найбільш повільне. Час звучання вокальної частини романсу тут дорівнює трьом хвилинам і сорока двом секундам.

Початкові «інтонації зітхання» виконуються Г. Оре́нт-ліхером з дещо подовженим звучанням кожного першого з пари акордів. Це надає кожному музичному «кроку» підкресленої значущості. Акорди звучать велично і по церковному урочисто. Кульмінаційна зона вступу (приклад 27, с.146, т.т. 9 – 13) лише незначно виділяється гучністю.

Заключним п'ятитактом фортепіанного вступу ніби відкривається театральна завіса. У виконанні Г. Оре́нтліхера останній, тринадцятий такт вступу дещо стискається у часі. Завдяки цьому наближується явлення величної декламації-проповіді з уст Іоанна.

Заголовною музичною подією, що визначає смислово домінанту твору, є перше проведення головної теми романсу (приклад 30, с.173). Нагадаємо, що на підставі смислового спряження цієї теми з фортепіанним вступом нами була реконструйована *семантична ідея* романсу «Благословляю вас, леса...» [7.16]<sup>80</sup>.

В співі А. Іванова звертає на себе увагу неспішний, «значний» характер музичного мовлення, що нагадує проповідь. Головує піднесений емоційний тон, особливого, небуденного значення набуває сенс кожного вимовленого слова. За характером виконання ця трактовка наближується до оперної арії<sup>81</sup>.

А. Іванов розспівує слово «благословляю» як «бла-гА-слав-ля-ю», тобто двічі змінює «о» на «а». Так виявляється прихована інтонація «славлення», що була відмічена нами як складова *семантичної ідеї* романсу. Піаністом на кожній сильній та відносно сильній долі такту виділяється басове «фа», чим підтримується загальний «декламаційний стиль» виконання. Фактура, насичена обертонами від органного пункту на «фа», стає «соковитою» і, подана в уповільненому русі, добре прослуховується у всіх деталях.

**У формуванні загального виконавського рішення роль провідного смислового орієнтиру може зіграти певна музична подія у «творі композитора» [1.7].**

Висловимо припущення, що для А. Іванова і Г. Оре́нтліхера такою подією-орієнтиром могла стати друга вокальна строфа:

---

<sup>80</sup> Див. с.с.172-175.

<sup>81</sup> Див. с.165.

### Приклад 39

Ця строфа організована у художнє ціле єдиною драматургічною хвилиєю з кульмінацією на форте у шостому такті. Характер вокального інтонування тут вперше стає підкреслено декламаційним. Він і розповсюджується А. Івановим на загальний характер виконання твору.

В тактах 5 – 10 в басах звучить низхідний хід по ступенях натурального ля мінору. У генезі цього поступу – барокова музично-риторична фігура *katabasis*. На завершення низхідного ходу очікується тоніка ля мінору, але вона «підмінюється» тонікою Ля мажору. Світлий колорит Ля мажору після слів «*и ночи тьму*» сприймається нами як явлення духовного сьайва.

У виконанні А. Іванова, завдяки уповільненому темпу виконання, а особливо – рельєфному *ritenuto* ми встигаємо відчутти всю красу цього переходу від мінору до мажору.

**Послідовність музичних подій утворює єдину смислову лінію з ясно вираженим, у багатьох випадках, драматургічним рельєфом.**

В романсі Чайковського кожна наступна, крім четвертої, вокальна строфа утворює незначний, «коригуючий» контраст з попередньою строфою. Четверта ж вокальна строфа



(приклад 29, с.169) кульмінаційним ораторським пафосом рішуче протиставляється і більш врівноваженому тону трьох попередніх вокальних строф, і заключному фортепіанному резюме.

У виконанні Іванова – Орендліхера ця строфа виділяється, але не настільки, щоб принципово протиставлятися іншим строфам. Темп помітно прискорюється (у Чайковського тут показане «*ritu mosso*»), але при цьому зберігається притаманний виконанню інших «музичних строф» розповідний характер музичного руху. Відповідно, й завершальне проведення на фортепіано головної теми романсу звучить як підсумкова, але все ж таки домірна з іншими музична подія.

**Узагальнюючи наші спостереження, приходимо до висновку, що у даному виконанні в організації художнього цілого переважає строфічний композиційний ритм.**

## II

*Виконання І. Петрова (бас)*

*– С. Стучевського (фортепіано)*

Випробуваним прийомом у осягненні особливостей індивідуального музично-виконавського стилю є **порівняння прочитань того ж самого музичного твору різними виконавцями**. При цьому для порівняння **доцільно обирати такі виконання, що ілюструють контрастні виконавсько-стильові рішення**.

Порівняємо виконання романсу «*Благословляю вас, леса...*» І. Петрова (бас) та С. Стучевського (фортепіано) з виконанням А. Іванова і Г. Орендліхера.

Романс у виконанні І. Петрова – С. Стучевського транспонований у Ре мажор, тобто на малу терцію нижче оригінальної тональності. Очевидно, що Ре мажор відповідає природним властивостям голосу вокаліста, однак у новій тональності коригується й сформована нами раніше *семантична ідея* романсу [7.17]. Характер виконання тут наближається до урочистої оди.

У виконанні С. Стучевського фортепіанний вступ (приклад 27, с.146) звучить трохи повільніше, ніж у виконанні Г. Орендліхера (у Орендліхера ■  $\approx$  51, у Стучевського ■  $\approx$  54). Похмурості і «важкості» музичному руху додає більш низький, порівняно з Фа мажором, регістр.

«Музичні кроки» акордами, так само як у Г. Орендліхера, розмірені й дуже значні. Два акорди, які складають «інтонацію зітхання», у виконанні С. Стучевського наближуються за гучністю. У підсумку семантика зітхання нівелюється, проте виникає рух «з подоланням опору».

Більш рельєфно і драматично, ніж у виконанні Г. Орендліхера, вибудовуються у вступі друга та третя мелодичні хвилі (приклад 27, с.146, т.т. 5 – 8 і 9 – 13).

**У спів-бутті композитора або інтерпретатора з процесуальним розгортанням музичного твору увага загострюється на моментах переходу від однієї події до іншої.**

Фермата, що виставлена Чайковським у останньому такті вступу, підсилює очікування явлення головної теми. У виконанні Петрова – Стучевського ця фермата, порівняно з

виконанням Іванова – Орендліхера, є значно більшою. Не тільки нею, але й усією музикою вступу формується стан урочистого очікування перед появою чогось дуже значного.

Але головне полягає у тому, що фортепіанний вступ у виконанні Г. Орендліхера *готує* декламаційно-пропо-відницький тон виконання А. Іванова, тоді як вступ у виконанні С. Стучевського *протистоїть* аріозній манері співу І. Петрова.

Головна тема романсу у Іванова – Орендліхера звучить повільніше вступу (■ ≈ 47 проти ■ ≈ 51 у вступі). Головна ж тема у Петрова – Стучевського звучить помітно швидше вступу (■ ≈ 64 проти ■ ≈ 54 у вступі). Відповідно, і вся вокальна частина романсу виконується Петровим – Стучевським у більш рухливому темпі, ніж у трактовці Іванова – Орендліхера. Час її звучання дорівнює трьом хвилинам проти трьох хвилин сорока двох секунд у Іванова – Орендліхера.

**У музичному творі завжди є події, що з самого початку запрограмовані його композиційно-драматургічною побудовою. Але бувають і такі музичні події, які, додатково до композиторської програми, формують самі виконавці.**

На відміну від трактовки Іванова – Орендліхера, у виконанні І. Петрова – С. Стучевського четверта вокальна строфа рельєфно *протиставляється* попередній і наступній музиці (приклад 29, с.169). Піаніст з самого початку могутніми «скандуючими» акордами підтримує ораторський характер вокального виконання. Ця строфа виділяється виконавцями як центральна музична подія романсу.

Вершина мелодичної хвилі (т.т. 8 – 9) підкреслюється І. Петровим попереднім розспівом висхідної терції «сі – ре», для чого виконавцем додається відсутній у нотах її нижній звук. Наводимо цю виконавську редакцію у тональності Ре мажор, у якій виконується романс:

#### Приклад 40

Цією розспіваною інтонацією дещо притримується музичний рух і готується виконання завершальної вокальної фрази романсу на слові «*заклучить!*» (приклад 29, с.169, т.т. 13 – 14). Чайковський пропонує її виконувати «*forte*», Петров – Стучевський, навпроти, виконують цю фразу на «*ріано*». Відповідно, й головна тема, що вступає потім на фортепіано, починається піаністом на «*ріано*», тоді як у Чайковського тут показане «*forte*».

У виконанні С. Стучевського це завершальне фортепіанне резюме звучить як низка затихаючих хвиль, що відходять у далечину. Вони як би нагадують нам про початкову фразу монологу Іоанна, що перейшла у назву романсу: «*Благословляю вас, леса...*». У підсумку фортепіанне завершення звучить тут і як загальна реприза твору, і як кода-післямова.

Узагальнюючи наші спостереження, ми приходимо до висновку, що у версії І. Петрова – С. Стучевського побудова романсу «Благословляю вас, леса...» наближується до складної тричастинної форми зі скороченою репризою-кодою.

### III

#### Виконання Ф. Шаляпіна у супроводі оркестру

Надійним показником у порівнянні виконавських трактовок є відповідність музичного виконання авторському нотному запису. Розглянемо у цьому плані виконавські прочитання романсу «Благословляю вас, леса...» Ф. Шаляпіна (у супроводі оркестру під головуванням Р. Бурдона) та Д. Хворостовського (партія фортепіано М. Аркадьєв).

Ці версії розділяють близько сімдесяти років<sup>82</sup>, вони записані за допомогою апаратури різних технічних поколінь. Але головне, що нас приваблює у даному порівнянні, це протилежність стильових устремлінь виконавців.

У вже розглянутих виконаннях романсу «Благословляю вас, леса...», а також у виконанні Д. Хворостовського – М. Аркадьєва, що буде розглянуте пізніше, соліст і піаніст виступають як рівноправні учасники ансамблю. У версії ж Шаляпіна ми ясно чуємо розділення на лідируючу (вокал) та акомпануючу (оркестр) функції. Оркестрові відіграші тут звучать поспіхом, оркестр немов би намагається якнайшвидше передати пальму першості у виконанні герою-солісту.

У виконавських версій Шаляпіна часто присутні «вольності» у прочитанні авторського нотного запису [4.17 – 4.19: 4.27]. Так, з написаного Чайковським тринадцятитактового вступу оркестром виконуються лише останні п'ять тактів. Те ж саме відбувається й з фортепіанним завершенням твору, з якого оркестром виконуються останні два такти (повторення акордів на тоніці):

Приклад 41

Вступ

Завершення



Припустимо дві причини, за якими у даному випадку відбулося суттєве порушення композиторського задуму [7.7 – 7.11]. Можливо, виконання романсу цілком, з фортепіанним обрамленням, не вкладалося у дуже обмежений тоді час звучання платівки. Але можливо, що це пов'язано з особливостями виконавського стилю Ф. Шаляпіна.

Звернемося до виконавської трактовки реконструйованої нами раніше «семантичної ідеї» романсу [7.16]<sup>83</sup>.

Виконання В. Шаляпіним – найбільш швидке з тих версій романсу, що нами розглядаються. Вокальна частина романсу звучить 2 хвилини і 34 секунди (у Петрова – Стучевського 3 хвилини, у Хворостовського – Аркадьєва 3 хвилини 12 секунд, у Іванова – Орендліхера 3 хвилини 42 секунди),

<sup>82</sup> Запис даного виконання Ф.Шаляпіна здійснена у США у 1924 році.

<sup>83</sup> Див. с.с.172-175.

Оцінюючи виступ на Конкурсі ім. Ф. Шопена у Варшаві одного з учасників, Г. Нейгауз зауважує: «Ви талановиті, але на вашій грі написано: «**Я** граю Шопена», а потрібно, щоб чулося: «Я граю **Шопена**» /32, с. 230/. Якщо цю думку спроектувати на виконання Д. Хворостовським романсу «*Благословляю вас, леса...*», воно відповідало б принципу: «Я виконую **Чайковського**». Але у виконавській версії Ф. Шаляпіна все відбувається «з точністю до навпаки»! Тут головує принцип «**Я** виконую Чайковського».

Разом з тим, ми аж ніяк не можемо назвати виконавську трактовку Шаляпіна художнім прорахунком. Ініціатива творчого «Я» виконавця тут знаходиться на тому ж високому рівні, що й творче «Я» композитора – автора музичного твору. Виконавець творить музику «від першої особи», відчуваючи себе героєм виконавського спектаклю.

Коротким і енергійним оркестровим вступом (♩ ≈ 76) соліст немов би підноситься на деякий умовний подіум і вже з нього виголошується натхнений музично-поетичний монолог.

Іоанн Дамаскін наділяється Шаляпіним рисами натхненого трибуна. Масштабне емоційне висловлювання героя сприймається як розраховане на дуже велику аудиторію. Релігійне начало тут відчутне, однак воно виражається через збуджений стан, у надмірності почуттів, що виникають від контакту з природою.

Шаляпін співає «*Благословляю вас, леса...*» в аріозній манері, але не в «академічному стилі», як у виконанні І. Петрова, а по-слов'янськи широко. Він виконує головну тему (приклад 30, с.173) у значно швидшому, ніж це прийнято, темпі (♩ ≈ 69). Тема звучить у характері *agitato* і «*mezzo forte*», тоді як у нотах тут показане «*piano*» і зберігається темп вступу: *Andante sostenuto*.

Переходи від складу до складу поєднуються легким глісандо. Звуковий потік спрямований до акцентних голосних «я», «а», «о». Вони дещо подовжуються, чим долається метричність музичного руху. Цими прийомами формується по-ораторськи загострена вокальна інтонація, що зберігається до кінця твору.

У завершальному рядку першої вокальної строфи на словах «И голубые небеса!» вокальна інтонація «протягується» на складах «*бы*» та «*не*». Утворюється двотактова мелодична хвиля, якою готується наступна, більш велика хвиля у другій вокальній строфі.

Вона виконується швидше, ніж оточуючі її перша та третя строфи. Рух спрямований до кульмінації на словах «*до краю*». І знову – «розтягнення» звучання на голосній «а».

«Розтягнення» складу-інтонації також використовується на завершення третьої вокальної строфи («и в небе каждую звезду»). Тут у слові «каждую» протягується звучання на голосній «а»: «к-а-аждую». Таким способом накопичується напрута і готується генеральна кульмінація у четвертій, кульмінаційній строфі.

Виконавський підхід Ф. Шаляпіна, що, як говорилося, який, як говорилося, виражений формулою «**Я** співаю Чайковського», тут знаходить несподіване «документальне» підтвердження.

В поемі у монолозі Іоанна займенник «я» розташовується виключно на слабких долях метру (приклад 28, с.с.166-167). У романсі Чайковського всі займенники «Я» також прибрані з сильних та відносно сильних долів такту. Звучання «я» тут начебто поєднується у єдину смислову гаму з релігійним «*благословляю*».

Особливо показовим у даному плані є переосмислення композитором поетичного синтаксису у четвертій вокальній строфі (приклад 29, с.169). Займенник «я», котрим у

Толстого завершується перший рядок четвертої строфи, в романсі ритмічно як би переміщується на наступний рядок (приклад 29, с.169, такти 1 – 4).

Що ж відбувається у виконанні Шаляпіна? Співак зміщує слово «я» із слабкої четвертої, як у Чайковського, на відносно сильну третю долю такту. В результаті музичний рух спрямовується до створеної за ініціативою виконавця смислової синкопи на слові «я», котре, у психологічному сенсі, зростає до значення великого «Я»:

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line in bass clef, with lyrics: "О, се-либ мог всю жизнь смещать я, всю". The middle staff is the piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in 3/4 time and features a prominent triplet pattern in the right hand of the piano. Dynamics include 'f' and 'piu mosso'.

Приклад 42

Вже відмічалось, що у О. Толстого у цій строфі головує окличний тон. Чайковський ще більш підсилює декламаційний пафос поетичної інтонації, надаючи їй ораторської масштабності. Саме такий гранично збуджений схвильований емоційний тонус розповсюджуються Ф. Шаляпіним на загальний характер виконання романсу «Благословляю вас, леса...».

**У виконавській версії Ф. Шаляпіна через скорочення і вступу, і завершального проведення головної теми загальна побудова романсу наближається до складної двочастинної форми. Роль другої частини тут відіграє розширена і кульмінаційна у творі четверта вокальна строфа.**

#### IV

*Виконання Д. Хворостовського (баритон)  
– М. Аркадьєва (фортепіано)*

На протилежність до підходу Ф. Шаляпіна ці виконавці ретельно дотримуються авторського нотного запису. Тут витримується єдиний темп у вступі і в основній частині романсу ( $\bullet \approx 55$ ), як це й показано в нотах<sup>84</sup>. У таких випадках прийнято говорити, що виконання відповідає композиторському задуму [7.6 – 7.10], хоча таке твердження має, звичайно, умовний характер.

У поемі О. Толстого головний герой названий співцем. Саме такий образ Іоанна Дамаскіна створюється Д. Хворостовським – М. Аркадьєвим. Але це такий «співець», який або передчуває, або вже усвідомлює значення своєї релігійної місії. Романс у виконанні Д. Хворостовського – М. Аркадьєва звучить як гімн природі, подарований людям Богом.

Як відмічалось, загальний підхід Хворостовського до трактовки романсу «Благословляю вас, леса ...» відповідає принципу: «я співаю **Чайковського**». Виконавське прочитання,

<sup>84</sup> Темп виконання вступу у даній версії майже такий самий, що й у виконаннях Петрова – Стучевського ( $\bullet \approx 55$ ) та Іванова – Орентліхера ( $\bullet \approx 51$ ).

згідно цьому принципу, має, у психологічному сенсі, начебто звучати «в унісон» з композиторською думкою.

Звучання головної теми готується піаністом у вступі м'яким пластичним інтонуванням. Інтонанції зітхання «вокально» виліплюються, акорди звучать урочисто-скандовано. Кульмінаційна зона вступу (приклад 27, с.146, такти 9 – 10) оформлюється у рельєфну емоційну хвилю з чітко вираженою мелодичною вершиною

Д. Хворостовський співає головну тему у характері кантילени. Вокально проспівані склади слів чітко не розділяються, вони плавно перетікають один в другий. Складається враження, що виконавець відчуває себе усередині деякого музичного інструменту, що володіє дуже красивим звуком і утворює зі співаком єдине ціле.

Піаніст підтримує вокальну партію агогічно розкріпаченим рухом висхідних фігурацій, в яких акцентується нижча початкова точка – перший ступінь тонічного тризвуку Фа мажору. Віднайдена нами у семантичній ідеї романсу «надбудова» обертонами над органом пунктом «фа» (включаючи вокальну партію!) подається цим виконавським дуєтом особливо виразно<sup>85</sup>.

Вираз «ліричний герой твору» набуває у виконанні Хворостовського значення прямої психологічної характеристики. Особливо яскраво це простежується у звучанні другої вокальної строфи. Воно насичується співаком тремтливостю релігійного почуття.

Сформований у другій вокальній строфі «тонус схвильованості» значно перевищується у четвертій вокальній строфі (приклад 29, с.169). Темп дещо уповільнюється, звучання набуває величного характеру. Репетиції акордами виконуються підкреслено гучно та скандовано. Музичний рух рішуче спрямований до підсумкового слова «*заклучить!*».

Це слово виконується Д. Хворостовським на «*f*». У заключному проведенні головної теми піаніст підхоплює цей рівень гучності, як це й пропонується у нотах композитором.

**Композиційно-драматургічна ідея романсу «Благословляю вас, леса...» розкривається Д. Хворостовським – М. Аркадьєвим у струнному й гармонійному архітектонічному у цілому. У процесуальному розгортанні твору перед слухачем немов би розкриваються етапи трансформації строфіки вірша у складну драматургічно розвинену вокальну форму.**

В аналізах виконавських версій романсу [1.8] ми намагалися проникнути в емоційно-психологічний тонус музичного висловлювання, розкрити деякі творчі орієнтири композитора та виконавців, а також, у відповідності з цими орієнтирами, виділити показові виразові прийоми, які при цьому використовуються. Отже, ми намагалися, наскільки це можливо, проникнути у внутрішній світ *стилю музичної творчості*.

В нашій інтерпретації романсу «Благословляю вас, леса...» увагу було загострено на індивідуальних особливостях композиторського проекту художнього цілого і можливостях його творчої реалізації у «творі виконавця» [1.7]. Однак зрозуміло, що для більш поглибленого відчуття стильової природи мислення композитора або музиканта-виконавця необхідно продовжити наше залучення до руху їх творчої думки на іншому музичному матеріалі.

---

<sup>85</sup> Див. с.с.172-175.

Цей процес завжди відкритий для поповнення нашої слухової копилки шляхом зарядження енергією творчих імпульсів композитора, виконавця та інших інтерпретаторів музичного твору.

oooooooooooo

## Ключові положення

### Теорія інтерпретації

9.1. У музичній практиці склалося поняття, обсяг якого є сумірним з масштабом значної творчої особистості. Це – поняття *індивідуального музичного стилю*.

9.2. Для творця або співторця музики важливо переживати перипетії її творення у певному стилі і створювати орієнтовані його параметрами нові художні цінності.

Для інтерпретатора-дослідника важливо шляхом порівняння виявляють стильові відміни продуктів індивідуальної музичної творчості (музичних творів), певних стильових напрямків, періодів в історії музики тощо.

Для інтерпретатора-аналітика важливо виявляти шляхом порівняння стильові відміни продуктів індивідуальної музичної творчості, певних стильових напрямків, періодів в історії розвитку музики тощо.

У центрі нашої уваги знаходиться перша з наведених позицій, яка узагальнюється у понятті «стиль музичної творчості».

9.3. У традиційних визначеннях музичного стилю фактором, яким окреслюється *особливе*, часто стає сфера *музичної мови*.

У творчості композитора відбувається «перекодування» загальної системи музичної мови у певну *індивідуальну* мовну підсистему. Така підсистема у певному сенсі стає власною музичною мовою композитора.

9.4. У науці про словесну мову – лінгвістиці – прийнятий розподіл на *мову* та *мовлення*. Вважається, що в музиці такому підходу відповідає розподіл на *композиторські* та *виконавські* засоби музичної виразності.

До композиторських («мовних») засобів звичайно відносять ті параметри, які можливо адекватно передати у нотному записі. До виконавських («мовленнєвих») засобів відносять виразові можливості, які детально не фіксуються нотним записом. Це – музичний темпоритм, агогіка, тонкі градації гучності, тембру, нюанси у звучанні фактури тощо.

Однак, якщо орієнтуватися на ті визначення музичного стилю, що спираються на «музичну мову», тоді виходить, що у музиканта-виконавця просто не може бути власного музичного стилю. Адже виконавець у такому випадку висловлюється тією самою музичною мовою, якою викладений виконуваний ним «твір композитора»

9.5. У *стилі музичної творчості* визначальними є власне *механізми творчої дії*, націленої на створення музики. Ці механізми сходять до природи музичної творчості і за глибинною структурою є спільними і для композитора, і для виконавця його музичної програми.

9.6. Під *стилем музичної творчості* розуміється **специфіка світовідчуття і музичного мислення особистості, що творить, яка виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів створення, інтерпретування та виконання музичного твору.**

9.7. Назвою «стиль музичної творчості» визначається його головне призначення. Це – не ретроспективний погляд «зі сторони» на твір, як на дещо вже здійснене, а відчуття музикантом природи власного стилю у зв'язку з виконуваною творчою дією.

9.8. Результатом *творчості у стилі* може бути і «твір композитора», і «твір виконавця», а також інші різновиди інтерпретаційних прочитань (версій) музичного твору.

9.9. **«Стиль – це людина»** (Ж. Бюффон).

Явище індивідуального художнього стилю є сумірним з такою духовною масштабністю, яка характерна для творчої особистості. Така особистість долає у художньо-творчій сфері рамки «цінності для себе» і стає цінною для інших.

9.10. У визначенні «стилю музичної творчості» замість звичного поняття «музична мова» використане нове поняття: «система музично-мовленнєвих ресурсів». Причини цієї заміни полягають:

а) у природних властивостях музичної мови;

б) у спрямованості музичної творчості до вираження у творчому акті, який відбувається саме зараз.

9.11. У механізмах словесного й музичного спілкування спостерігаються суттєві відмінності. Головні з них ми віднаходимо у сфері «лексики».

**Роль «лексики» у системі музично-мовленнєвих ресурсів відіграє закріпленій в індивідуальній пам'яті тезаурус узагальнених музично-слухових уявлень (моделей).**

9.12. Із зміною граматичної форми слова його зафіксоване у словнику поняттєве значення не міняється.

У музиці все інакше. **Тут зміна «музично-граматичної» форми інтонації тягне за собою зміну її смислу і, таким чином, формується нова музична інтонація.**

9.13. У відповідності з конкретним творчим завданням індивідуальний музично-інтонаційний тезаурус внутрішньо переформовується і переходить у стан «бойової готовності» до творчого акту.

У цьому плані **тезаурус стає з'єднуючою ланкою між музичною мовою і музичним мовленням.**

9.14. *Жанрово-утворюючі начала* (пісенне, декламаційне та моторно-пластичне), самою своєю природою призначені до індивідуального творчого самовираження. Отже, не менш очевидною є їхня *стиле-утворююча* функція.

Тут пригортає особливу увагу роль моторно-пластичного начала, котре не тільки виражає природу техніки виконання на музичних інструментах, але й майже напряду впливає на начебто зрощену з цією технікою художню виразність.

**Методика інтерпретування**

9.15. Для занурення у процесуальні токи *стилю музичної творчості* композитора або виконавців даного музичного твору необхідний опірний для інтерпретування фактор, який ми називаємо «музичною подією».

**Під подією розуміється виділене з потоку музичного формотворення значиме для сприймаючого суб'єкта музично-інтонаційне явище.**

Суб'єктом сприйняття музичного твору може бути і композитор, що оцінює власне музичне висловлювання, і музикант-інтерпретатор. Але у будь-якому випадку це – не якась «стороння особа», а ми самі, незалежно від нашої творчої функції (композитор даного твору, його виконавець, інші інтерпретатори).



9.16. Аналіз музичних подій в їх послідовності дозволяє у предметному плані оцінити взаємодію інформаційних планів «твору композитора» і «твору виконавця», а отже – особливості *стилю музичної творчості* композитора або виконавця.

9.17. У момент явлення музичної події тільки починається наше з нею *спів-буття*. Воно триває до завершення події. Отже, **музичні події мають свій початок, своє продовження і своє завершення.**

9.18. Музичні події розрізняються масштабністю фрагменту формотворення, яким вони виражені.

«Великі» музичні події можуть складатися як взаємодія менших подій.

9.19. **Послідовність подій утворює в музичному творі єдину смислову лінію з ясно вираженим, у багатьох випадках, драматургічним рельєфом.**

9.20. У *спів-бутті* композитора або інтерпретатора з процесуальним розгортанням музичного твору **увага загострюється на моментах переходу від однієї події до іншої.**

9.21. У формуванні загального виконавського рішення роль провідного смислового орієнтиру може зіграти певна музична подія у «творі композитора».

9.22. Випробуванням прийомом у осягненні особливостей індивідуального музично-виконавського стилю є **порівняння прочитань того ж самого музичного твору різними виконавцями.**

Для порівняння доцільно обирати такі виконання, що ілюструють контрастні виконавсько-стильові вирішення.

9.23. Надійним показником в аналізі виконавських трактовок є **відповідність виконання музичного твору авторському нотному запису.**

9.24. У музичному творі завжди є події, що з самого початку запрограмовані його композиційно-драматургічною побудовою. **Але бувають і такі музичні події, які, додатково до композиторської програми, формують самі виконавці.**

Відповідно, ми не зможемо їх виявити тільки на підставі авторського нотного запису.

# Алгоритм курсової роботи з музичної інтерпретації

## Вступ

Мотивація звернення до даного музичного твору та до даних виконавських версій.

Коротка довідка про твір, про його місце в еволюції стилю композитора, про виконавців даних версій.

## Основна частина

### I

*Розуміння «твору композитора»*

*автором курсової роботи*

Реконструювати:

А) Композиторський задум

(реальний, умовно реальний, гіпотетичний).

Б) Музичну ідею

(композиційно-драматургічну та семантичну).

В) Перетворення композиторського задуму та музичної ідеї в динаміці розгортання музичних подій.

### II

*Розуміння того ж самого музичного твору*

*у виконавських версіях*

Розкрити:

А) Стильову установку виконавця (виконавців).

Б) Перетворення у «творі виконавця» семантичної і композиційно-драматургічної ідеї в динаміці розгортання музичних подій.

## Коротке резюме

## Список використаної літератури

∞∞∞∞∞∞∞∞∞∞∞∞∞∞∞∞

## Рекомендації до написання курсової роботи

1. Автор курсової роботи обирає для інтерпретації «твір композитора» і дві, максимум три його виконавські версії у запису на будь-якому носії.

Як одну з виконавських версій твору можна використати його виконання автором курсової роботи, але за умови, якщо воно зафіксоване у запису.

2. Бажано, щоб обраними виконавськими версіями демонструвалися контрастні підходи у художньому прочитанні музичного твору.

3. Інтерпретація має спиратися на авторський або максимально наближений до авторського варіант нотного запису музичного твору.

Твори для оркестру або за участі оркестру інтерпретуються по партитурі.

4. У багаточастинному творі як об'єкт для інтерпретації може бути обрана його частина, що логічно виділяється (частина циклу, арія або сцена в опері тощо). Однак при цьому обов'язково береться до уваги відчуття художньої організації музичного твору цілого.

У подальшому пропонований алгоритм музичної інтерпретації реалізується на матеріалі тієї частини твору, котра обрана для поглибленої інтерпретації.

5. Реконструкцію у «творі композитора» *семантичної ідеї* рекомендується проводити після реконструкції *композиційно-драматургічної ідеї*.

6. Всі пункти алгоритму інтерпретації мають бути означені в тексті курсової роботи заголовками відповідних розділів.

7. До завершеної курсової роботи додаються диски або касети із записами виконань даного музичного в обсязі художнього цілого.

## **Література, на яку є посилання в текстах лекцій**

1. Адамян А. Принципы поэтики Шекспира в музыке. – В кн.: Адамян А. Статьи об искусстве. – М.: 1961. С. 297-331
2. Альшванг А. А. П.И. Чайковский. изд. 3-е. – М.: Музыка, 1970. – 816 с.
3. Анализ вокальных произведений: учеб. пособие. – отв. ред. О.П. Коловский. – Л.: Музыка, 1988. – 352 с., нот.
4. Арановский М. Г. Симфонические искания. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 287 с.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. – 2-е изд. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. – 376 с.
6. Берлиоз Г. Несколько слов о трио и сонатах Бетховена. – В кн.: Берлиоз Г. Избранные статьи. – М.: Музгиз, 1956. – С. 205 – 209.
7. Беседы с Альфредом Шнитке. – Сост., автор вступ. статьи А.В. Ивашкин. – М.: Классика XXI, 2005. – 320 с.
8. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. – М.: Музыка, 1970. – 228 с.
9. Бобровский В. П. Последнее сочинение Шостаковича. – В кн.: Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. – М.: Музыка, 1985. – С. 55-71.
10. Бобровский В. П. Соната Бетховена. «Quasi una fantasia» cis-moll («Лунная»). – В кн.: Бобровский В. Статьи и исследования. – Сост. Е. Р. Скурко, Е. И. Чigareва. – М.: Сов. композитор, 1990 – С. 95-119
11. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания. – В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран. – Вып. 1. – М.: 1962. – С. 141-175.
12. Вальтер Б. О музыке и музицировании. – В кн.: Испол. иск-во зарубежных стран. Вып. 1 – М.: 1962. – С. 3-118.
13. Вильсон Г. Психология артистической деятельности. Таланты и поклонники. – М.: 2001. – 384 с.
14. Герменевтика: история и современность. – крит. очерки: сб. ст. – ред. кол.: Бессонов Б. Н., Нарский И. С., Ефременко В. И. – М.: Мысль, 1985. – 303 с.
15. Гинзбург Г. Беседы с А. Вицинским (стенограмма). – В кн.: Вопросы фортепианного исполнительства. Вып.4. – М.: Музыка, 1976. – С. 69-91.
16. Гольденвейзер А. О музыкальном исполнительстве. Из заметок старого исполнителя-пианиста. – В кн.: Воп-росы муз.-испол. Искусства. Сб. 2. – М.: 1958. – С. 3-13.
17. Гольденвейзер А. Б. Тридцать две сонаты Бетховена: Исполнительские комментарии. – Сост., ред., авт. Статьи: Д. Благой. – М.: Музыка, 1966. – 288 с.
18. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации: Философский анализ. – Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1982. – 256 с.
19. Дільтей В. Виникнення герменевтики. – В кн.: Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрямки. – К.: 1966. – С. 33-60.
20. Интерпретация. – В кн.: Музыкальная энциклопедия. – Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т.2. – М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974. – С. 249-250.
21. Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. – М.: Наука, 1975. – 720 с.
22. Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом. – Л.: Музгиз, 1960. – 370 с.
23. Кортто А. О фортепианном искусстве. Статьи, материалы, документы. – М.: Музыка, 1965. – 363 с.
24. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. изд. 2-е. – М.: Советский композитор, 1970. – 335 с.

25. Кугель М. Шедевры инструментальной музыки: Книга I. Заметки по прочтении (вопросы интерпретации). Книга II. История столетия (музыка и история). – К.: 2009. – 196 с. : нот.
26. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Изд. 2-е, доп. – М.: Советский композитор, 1991. – 376 с.
27. Маяковский В. Избранные сочинения в двух томах. Т. 1.– М.: Гос. изд-во худ. Литературы, 1960.– 543 с.
28. Михайлов М. О некоторых психологических механизмах музыкального мышления. – В кн.: Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты. – Л.: Музыка, 1981. – С. 117-147.
29. Михайлов М. Стиль в музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 262 с.
30. Музыкальная форма: учебник для муз. училищ. – Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., Пэн А., Тер-Мартirosян Т., Шнитке А. – под общей ред. Ю. Тюлина. – М.: Музыка, 1965 – 395 с.
31. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
32. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. изд. 5-е. – М.: Музыка, 1987. – 238 с.
33. Покровский Б. Размышления об опере. – М.: Сов. композитор, 1979. – 279 с.
34. Понизовкин Ю. Рахманинов – пианист, интерпретатор собственных произведений. – М.: Музыка, 1965. – 95 с.
35. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. – В кн.: Рабинович Д. А. Избранные статьи. Вып. 2. – М.: Сов. композитор, 1981. – 320 с.
36. Редакция. – В кн.: Муз. энциклопедия. Т. 4. – Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия 1978.– С. 582-583.
37. Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. – М.: Просвещение, 1976. – 543 с.
38. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 447 с.
39. Словарь иностранных слов. – Под ред. И.В. Лехина и проф. Ф.Н. Петрова. – Изд. 14-е, переработанное и дополненное. – М.: Гос. изд. иностранных и национальных словарей, 1988. – 856 с.
40. Стоковский Л. Музыка для всех нас. – М. : Сов. композитор, 1959. – 216 с.
41. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. – М.: Наука, 2003. – 378 с.
42. Толстой А. К. Полное собрание сочинений. Т. 1. – С.-Пб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1907. – 540 с.
43. Фейнберг С. Сонаты Бетховена. – В кн.: Пианисты рассказывают. – Под общей ред. М. Соколова. Вып. 3. – М.: Сов. композитор, 1988. – С. 13-25.
44. Философский энциклопедический словарь. изд. 2-е. М.: Советская энциклопедия, 1989. – 814 с.
45. Хиндемит П. Мир композитора. – В кн.: Дирижерское испол-во: Практика, история, эстетика. – Ред., сост., автор вступ. ст., доп. и коммент. Л. Гинзбург. – М.: Музыка, 1975. – С. 467-474
46. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М.: Музыка, 1964. – 159 с.
47. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в 2-х т. Том 1. – М.: Музыка, 1975. – 407 с.
48. Эстетика: словарь. – под общ. ред. Беляева А.А. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

## *Аудиозаписи*

1. Л. ван Бетховен. Соната №14 для ф-но до-диез минор, соч. 27 №2 «Лунная». Сравните интерпретации. – Мелодия. Всесоюзная фирма грампластинок. Моно М10 49011 001.
2. Иванов А. П.И. Чайковский «Благословляю вас, леса...» ор. 47 №5. Партия ф-но Г. Орентлихер. – Апрельский ордена Ленина завод. Гост. 5289-73 М 10-41248.
3. Петров И. П.И. Чайковский. «Благословляю вас, леса...» ор. 47 №5. Партия ф-но С. Стучевский. – Мелодия. Всесоюзная фирма грампластинок Апрельский завод. Гост. 5289-61 33д –з 015503.
4. Argerich M Martha Argerich Collection – Solo works – Chopin, Bach. 3 CDs / CD 2 – Chopin. 24 Preludes Op.28. – Recorded in Munich, Residenz, Herkulessaal, 10/1975. – Deutsche Grammophon GmbH, 1997
5. Bashmet Y., Richter S. Music for viola & piano / Shostakovich. Sonata Op.147. – CD UP No. 8788791. – Recorded in Freiburg, Germany 03/06/1985–03/08/1985. – Alto, 2012.
6. Cortot A. Chopin. Works for piano 6 CDs / CD 5 – 24 Preludes Op.28. – Recorded in Paris, studio Albert, 2/12/1942. – EMI Records, 1991.
7. Druzhinin F. Viola. Sonatas For Viola And Piano / Shostakovich. Sonata Op.147. – MEL CD 10 00867. – Recorded in 1975. – Melodiya, 2004.
8. Gilels E. Carnegie Hall Recital. – Beethoven. Piano Sonata in c-sharp minor No.14 Op.27 #2. – CD Universe Part Number 1066077. – Recorded in Carnegie Hall in 1969. – Music & Arts Programs of America, 1993.
9. Pollini M. The complete Chopin recordings from 1972-2008. 9 CDs / CD 2 – 24 Preludes Op.28. – Original LP No. 2530 550. – Recorded in Munich, Residenz, Herkulessaal, 6&7/1974. – Deutsche Grammophon GmbH, 2011.
10. Richter S. Chopin. Preludes Op.28. Video. mail. ru/mail/ facility 69 /5127/5146. html.
11. Rubinstein Art. The Chopin collection. 11 CDs / CD 11 – 24 Preludes Op.28. GD 60822. – Recorded in 1946. – BMG Music, 1991.
12. Shaliapin F. The art of Feodor Shaliapin – Songs and romances. 2 CDs / CD 2. – MEL CD 10 01384. – Archive recordings of 1923. – Melodiya, 2008.
13. Hvorostovsky D., Arkadiev M. My restless soul. – CD Universe Part Number 1169357. – Recorded in. – Polygram, 1995.