

ЧЕБОТАРЕНКО О. В. ,  
м. Кривий Ріг

## МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ОСОБЛИВА ФОРМА ДУХОВНО - ТВОРЧОГО ДІАЛОГУ

Питання про роль музики у контексті культури сьогодні є вже звичайним. Однак поняття про музичну культуру та методи її вивчення залишаються відкритими. Їх суперечність може бути з'ясована перехідним міждисциплінарним характером

такої галузі наукового знання як музична культурологія.

Між тим, існує ряд таких феноменів музичної творчості, які повинні бути визначені та досліджені перш за все як музично-культурологічні. Саме їх виявляє виконавська культура (у тому числі - галузь гри на музичному інструменті), що спирається, як на автономно-художні, на явища виконавської традиції, стилю, типу інтерпретації та, нарешті, виконавської форми.

Однією з найбільш важливих та багатозначних проблем музичного виконання, ширше - виконавської культури - є діалог - сотворчість композитора та виконавця, що трансформується у діалог виконавця-слухача. Поняття діалогу допомагає розглядати музичне виконавство у контексті ціннісно-сміслового духовного досвіду культури.

Виступаючи «провідником» ціннісно-сміслового змісту культури, духовних домінант суспільства, композитор стає носієм змін та оновленої традиції, формує у свою чергу діалогічні взаємовідносини з традиційним досвідом культури (діалог традиції та новаторства, «канону» та «антиканону»).

Занурюючись у глибини «підтексту» твору, виконавець тим самим також залучається до ціннісного комплексу культури. Взаємодія виконавця - твору - духовного досвіду культури, на наш погляд, є одним з найбільш актуальних питань музичного виконавства.

Розгляд виконання як гри приводить до поняття гри у широкому аспекті. Однак, ми обмежимося аналізом лише деяких її сторін:

1) технологічної - тобто безпосередньо-звукового відтворення авторського задуму у певній виконавсько-ігровій сфері. Воно пов'язане з виникненням своєрідних жанрів виконавської гри, таких, як: фортепіанна, струнно-смічкова та інші;

2) «іманентної гри» автора з музичним матеріалом, традицією, композиційними можливостями, тобто створенням автором особистої умовної реальності художнього твору на основі доступних для нього знаково - семантичних мовних норм, на основі його участі в діалозі «канону»-«антиканону» (як «великого» часу мистецтва за М. Бахтінім);

3) власне, інтерпретації - як реалізації виконавської програми - особистого семантичного вибору виконавця, формування нової сукупності умовних образних значень, що збуджують сотворчі зусилля слухача.

Для виконавської діяльності особливо важливий

«слуховий досвід епохи», тобто установки слухацької свідомості. Виконавець - фігура, типова для культури традицій, оскільки поширення музики відбувається шляхом виконавських повторень. Успіх повторень у більшості випадків залежить від факту популярності музичного твору, від того, наскільки він до вподоби слухачеві. Ця обставина виявляє достатньо складну проблему «доступності», «популярності» музики, у якійсь мірі - ступеня ангажованості мистецтва у суспільстві та суспільством. У сьогоденні ми зустрічаємось з явищем «протидії» елітарного та масового мистецтва в культурі, зі збільшенням дистанції між ними... Вочевидь, саме цей факт пояснює перевагу у концертних програмах «популярної» класики, тобто творів, «перевіраних часом», що, таким чином, покращує діалогічність музики.

Відношення виконавця до «авторської» семантичної програми опусу створює умови для слухацького сприйняття, у свою чергу, програмує його. Ця передача задуму від автора до виконавця, і далі - до слухача, лежить в основі процесу виконавської гри як естетико - культурного феномену, оскільки усі учасники діалогу оперують тими смислами та можливостями осмислення музики, які сформовані сучасною їм культурою, можуть бути доповнені, поширені, в залежності від особистого духовного досвіду виконавця та слухача (у порівнянні з авторським). Процес виконання як діалогічної передачі духовного досвіду культури у тому його особистому переломленні, яке створює виконавська та слухацька інтерпретація, дозволяє виділити три основні форми виконання як діалогу.

Перша - умовно визначена як аутентична - означає закріплення «авторської» образно-сислової моделі як інваріантної, пов'язаної з виконавською задачею найбільш точного відтворення усіх вимог авторського тексту.

Друга - може бути названа транскрипцією, оскільки допускає часткову зміну смислового змісту опусу, не порушуючи, однак, тієї його цілісності й завершеності, що зумовлена авторським рішенням.

Третя - є «новою редакцією» авторського тексту, бо є протиставленням «авторській» семантичній програмі оригінальної виконавської версії. Саме вона виступає найбільш сотворчою, оскільки «третього» смислового виміру, що, за теорією М. Бахтіна, є головним результатом духовно - творчого діалогу і зумовлює найбільш далеку адресованість авторських ідей та їх найбільш повну «відчутність». Така сотворча форма діалогу висуває перед слухачем найбільш складні завдання порівняння різних можливостей смислового «прочитання»

твору та вибору тієї серед них, що задовольняє особисті духовні потреби слухача. Така форма діалогу найглибше змінює стереотипи слухацької свідомості та готує її до сприйняття нових смислових норм музики. Якими вони будуть - залежить від успіху виконавської реалізації авторського задуму не менш, ніж від самого задуму. Отже, у загальному діалозі музики та культури, що відбувається через діалог авторської, виконавської та слухацької свідомостей, ігрова діяльність виконавця, апробуючи нові шляхи художньої умовності, стає центральною й інтегрує духовний зміст музичної культури.

Деякі автори вважають, що питання музичного виконання як інтерпретації конкретного тексту найбільш гостро постає при звертанні до творів XVIII століття та створених раніше. У названий час нотні записи містять лише натяк на те, як треба грати; головний зміст визначається мистецтвом імпровізації; композитор сам є виконавцем; нарешті, виконавець не може грати інакше, ніж було прийнято і як дозволяли технологічні якості інструментів. Однак, як свідчить і виконавський досвід, й досвід музикознавчих аналізів, завдання інтерпретатора не стає більш легким, коли в тексті присутні виконавські вказівки і може набути нездоланної ускладненості, коли частота та наполегливість цих вказівок перетворює текст опису з авторського в авторитарний, тим самим позбавляючи виконавця права вільного діалогу з автором.

Слід відзначити, навіть, деякий парадокс: посилення ролі виконавця-інтерпретатора веде до обмеження смислового поля авторського інваріанту художнього змісту опуса. І як наслідок - порушення діалогу «інтерпретатор-автор».

Виконавська культура романтиків була сформована насамперед як інтерпретаційна. Саме епоха романтизму перетворила ціннісну діяльність виконавця на самостійну й відкрила таку важливу властивість інтерпретації, як її масовість.

Романтична інтерпретація розкрила зміст виконавського акту як особисто-творчого зусилля, як самовисловлювання та самоствердження виконавця, як його права на свободу та «суб'єктивність», тобто - на можливість сотворчого «редакційного» діалогу виконавця - композитора. Можливо, це пов'язано з особливим характером романтичної епохи, що сама зацікавлена найперше динамічним, мінливим, оригінальним, альтернативним...

Романтична інтерпретація вперше відкриває автономію виконавських засобів, що уточнюють та деталізують жанрово-стильовий зміст музики, відповідно до замислу конкретного опуса. Виконавські ремарки як стилістичні, стають такою ж

стійкою ознакою жанрово-стильового комплексу, як й метро-висотна фактурна організація тематизму. Більш того, поступово вони набувають функцій самостійних жанрово-семантичних знаків. За їх допомогою як автор, так й виконавець можуть використовувати важливі для музичної драматургії прийоми узагальнення через жанр, «очуднення» жанру, жанрового синтезу та інші. Таким чином, жанрова семантика стає одним з провідних чинників виконавського діалогу.

Поява нового типу виконавських ремарок в музиці останніх десятиліть свідчить про переосмислення жанрових форм музики та розширення їх виконавських аспектів.

В ХХ ст. ставлення до виконавця та виконавської форми змінюється. Ця зміна пояснюється зростаючим ускладненням музичної семантики та логіко-конструктивних норм музики. Інакше кажучи, зміна уявлень про музику як особливу форму художнього висловлювання трансформує й феномен виконавської форми. Тому дослідження її долі в сучасній музиці пов'язане з вивченням тих змін, які відбулися в музичній культурі в цілому. Звернення до виконавської культури ХХ століття, до особливостей виявленого нею типу інтерпретації та до тих змін, що відбуваються у виконавській формі в сучасній музиці - це найскладніше питання для усіх дослідників, перед яким вони, як правило, зупиняються. Єдине, що можна вважати безперечним - різке зростання кількості виконавських знаків у нотних текстах представників ХХ століття, починаючи з нововіденців.

Увага до цих знаків з боку композиторів ХХ століття свідчить про пошуки нових семантичних можливостей в галузі жанрової природи музики, яка втрачає свою знакову «узагальненість» (характерну для музики більш ранніх епох), набуває рис авторизованості, «унікальності».

Діалогічні риси виконавської форми в музиці ХХ століття можливо уявити, як такі:

- постійна роздвоєність музичного задуму на авторський-виконавський;
- розгалуженість жанрового змісту музики на традиційно-канонізований та новаторський («антиканон»);
- двоїстість, амбівалентність процесу розвитку музичної культури, музичної свідомості, для якої однаково важливі як повторення, опора на традиції, так й їх оновлення, відкриття нових аспектів духовного досвіду особистості.

Саме для музики ХХ століття рішуча жанрова деструкція стає важливим знаком нової музичної архітектоніки (за

М. Бахтінім).

Дуже часто в опусі сучасної музики (особливо в творчості останніх десятиліть) художній текст постає перед виконавцем настільки новим та незвичайним, настільки іншомовним, що виникає необхідність у гіді-перекладачі, роль якого бере на себе композитор. Це зумовлює зростання кількості виконавських знаків, їх ускладнення, розмаїтість. Нова природа виконавських знаків свідчить про оновлення художнього смислу - оновлення настільки рішучого, що воно захоплює й природу діалогічних взаємовідносин композитора і виконавця.

На сьогоднішній день саме мобільність, антиномічність ціннісних уявлень в культурі та про культуру, що може пояснити ускладнення композиційної техніки та мови у музиці, у цілому ускладнює і створення виконавської традиції у галузі сучасної фортепіанної музики. Відсутність цієї традиції, в свою чергу, заважає формуванню якогось достатньо цілісного типу інтерпретації, виконавського стилю. Цим можна пояснити й ускладненість виконавської форми та її аналізу. Ця ускладненість «прирікає» музику зберігати «мовчання», «загадковість»; пояснює «неувагу» до неї сучасних виконавців, їх нерішучість у діалозі...

Таким чином, ключовими, водночас, інтегруючими поняттями виступають для виконавця поняття жанрової семантики та семантичної програмності у широкому культурологічному контексті, звернені до «духовних» доміант, до ціннісного вибору культури.

Виконавська інтерпретація як діалог, як питально-відповідне розуміння, набуває переконливості саме в проекції на інтерпретацію (у розумінні М. Бахтіна).

Образ автора (композитора) як критерій жанрового осмислення музики є найбільш загальним інваріантом виконавської форми та «місцем зустрічі» виконавця та композитора.

Для дослідження музики на сучасному етапі та питань її виконання особливо важливі такі «програмні» вказівки (як «явні», так і «неявні»); до них можна віднести не тільки жанрові назви, вербальні характеристичні ремарки, але й усі випадки авторських коментувань свого методу й стилю.

У зв'язку з цим, обґрунтованість інваріанта виконавської форми у творчості сучасних композиторів пов'язана, насамперед, з аналізом та семантичним вивченням музичної форми творів, цілісної єдності авторсько-виконавського

осмислення, як тільки-но передбачуваного діалогу, як майбутньої можливості поширення смислового кола розуміння твору через поширення дистанції між художньою позицією автора і виконавця. Це пояснює перевагу «аутентичної інтерпретації у виконанні творів сучасних композиторів.