

78
К 90

**КУЛЬТУРА—
МИСТЕЦТВО—
ОСВІТА**

МИСТЕЦТВО

В. В. Белікова

ВИДОВА ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА ЯК ФЕНОМЕНА МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Проблема висвітлення видової диференціації музичного виконавства як феномена музичної культури вимагає рішення цілого кола взаємопов'язаних питань сучасного музикознавства, серед яких особливу зацікавленість викликають два питання. Перше пов'язане з теоретичним обґрунтуванням видоутворення музичного виконавства в загальній динамічній системі музичної творчості, що передбачає вивчення музичного виконавства в історичному аспекті. І це закономірно, бо ніякий теоретичний аналіз не може абстрагуватися від конкретного ходу історичного розвитку.

Друге питання пов'язане з вивченням та конкретизацією змісту категорій «вид мистецтва» та «музичне виконавство». Звернення до вказаної категорії пояснюється, з одного боку, необхідністю розібратися в більш глибоких процесах розвитку музичного мистецтва, бажанням зрозуміти його специфічні особливості. З другого боку, як підкреслює М. С. Каган (і ми погоджуємося з цією думкою), вже давно назріла «необхідність розробки такої системи термінів, яка б відобразила реальну систему відношень у вивчаючому об'єкті». Безумовно, вивчення змісту даних категорій далеко не повністю вирішує проблему розробки системи термінів у музично-виконавському мистецтві. Та все ж конкретизація змісту даних термінів не дає «можливості позначити одним і тим же словом принципово відмінні відносини, закономірності та якості» (6, 166) певного явища навіть в межах одного виду мистецтва.

Для того щоб найточніше та найповніше визначити зміст обраних дефініцій стосовно музичного виконавства, з'ясувати динаміку їх взаємовідносин в цілісному колі музично-творчої діяльності, застосуємо один з найуніверсальніших принципів, що використовують у наукових дослідженнях — принцип поєднання логічного та теоретичного методів дослідження.

У зв'язку з тим, що історія музичного мистецтва співпадає з розвитком загальнолюдської історії, формування музичного

© Белікова В. В., 1996

виконавства, як виду музично-творчої діяльності, можна розглядати, опираючись на головні етапи розвитку музичної культури суспільства, не зупиняючись на творчості окремих музикантів. Розглядання генезису музичного виконавства в його повному обсязі, на наш погляд, є спеціальною темою дослідження.

• Аналізуючи головні етапи формування музично-виконавського мистецтва, паралельно розглянемо причини, які сприяли його відокремленню від композиторської діяльності.

Вивчення історії розвитку виконавської практики минулих епох свідчить про те, що до появи загальноживаної музичної писемності музика зберігала сикретичний характер. А це означає, що діяльність музиканта-виконавця органічно зливалася з суспільним буттям людини. Всі головні напрямки соціальної життєдіяльності людини мали для неї одночасно і практичну і духовну значимість. Людина ще не усвідомлювала себе самостійною окремою одиницею в оточуючому світі і сприймала себе тільки в єдності з практичною діяльністю. Тому і відображення об'єктивної реальності здійснювалося у первісних творах в їх співвідношенні з буттям людини. Художні елементи впроваджувалися в практичну діяльність людини дуже легко і природньо, не вимагаючи до себе додаткових спеціальних засобів.

Можна припустити, що раніше у спілкуванні між собою люди використовували і слово, і жест, і розфарбоване тіло, і танцювальні рухи, і музичні засоби, і певні голосові звуки. Всі ці засоби спілкування перепліталися між собою, доповнювали один одного, що й робило співбесіду живою та зрозумілою. У людини не виникала потреба відокремлення та самостійного використання художніх засобів.

Художні твори — вірші, пісні — склалися в присутності багаточисленних слухачів. В умовах усної передачі художньої творчості певною цінністю ставав якийсь імпровізований варіант музичного номера — пісні, танцю. Нероздільність процесів творіння та виконання музичних творів найбільш повно проявилася в мистецтві імпровізації, яка досягає свого високого розвитку в ренесанській світській музиці.

Поглиблене вивчення літератури про стан та розвиток синкретичного мистецтва дає змогу зробити такий висновок. З самого початку художнє засвоєння оточуючого світу здійснювалося за двома напрямками. В одному випадку людина використовувала ті засоби художньої виразності, якими володіла сама — рух тіла, звук голосу. Зміст мистецтва висловлювався у природній для людини формі — ним самим. В іншому випадку, для відтворення свого художньо-образного задуму людина використовувала такі засоби виразності, які були відокремлені від самої людини, існували самостійно в оточуючому світі — глину, дерево, каміння.

Художній зміст в цьому випадку передавався опосередковано. А художні твори носили статичний характер.

Якщо в першому випадку художні твори були пов'язані з відображенням процесу життєвих подій, то в другому випадку художні твори припиняли течію буття, увіковічуючи певну мить людського життя. Можна припустити, що твори процесуального характеру були більш доступними для людини, бо являли собою форму прояву біосоціального буття людини. Художні твори статичного характеру, висловлюючи внутрішній світ людини опосередковано, вимагали від неї інших форм засвоєння.

На основі сказаного, можна зробити висновок, що первісний розподіл художньої діяльності на окремі, а точніше, на головні види мистецтва відноситься до епохи первісного світу. Поглиблений видовий розподіл різних видів мистецтва здійснюється значно пізніше і пов'язаний з іншими історичними подіями життя суспільства.

Однією з передумов диференціації виробництва художніх цінностей став поглиблений розподіл праці в людському житті. І це не дивно, бо мистецтво у всіх його проявах відображає зміст, напрямки, форми розвитку духовної діяльності суспільства. Гадаємо, що саме розподіл праці став тією основою вільної творчості композитора Р. Шумана, який не завжди замислювався над проблемою реального виконання своїх творів (9, 9-10).

Спіраючись на теоретичне дослідження М. С. Кагана, присвячене розгляду світу мистецтва «Морфологія мистецтва» відмітимо, що відокремлення художньої діяльності від інших форм людської діяльності не здійснювалося повністю, абсолютно, і не є таким і в наш час. Як підкреслює вчений, в історії культури мають місце дві протилежні сили, завдяки яким художня діяльність, з одного боку, відокремлюється від практичної діяльності. А з другого боку, кожний вид художньої діяльності певною мірою зберігає старі зв'язки і намагається встановити нові відносини з іншими видами художньої діяльності людини (6, 205).

Та все ж таки певне розщеплювання синкретичного мистецтва відбулося. Вивчення спеціальної літератури з історії розвитку окремих видів мистецтва, музикознавства дозволяє говорити, що початковий розподіл художньої діяльності перш за все виявився у відокремленні чисто тимчасових мистецтв від просторово-тимчасових.

Таке відокремлення було здійснене завдяки можливості людської свідомості вичленити з просторово-тимчасових видів мистецтв звучання як художній початок та надання йому певного емоційно-виразного значення. Первісне відокремлення, на нашу думку, було здійснене і внаслідок появи перших, навіть найпростіших музичних інструментів, за допомогою яких поступово

закріплювалося самостійне звукове спілкування між людьми. Первісний розподіл художньої діяльності людини сприяв подальшому самостійному розвитку людської думки, яка згодом, на певному етапі історичного розвитку суспільства, усвідомила самостійність руху людських емоційних почуттів. До того ж, появу певних людських почуттів пов'язували із звучанням конкретних музичних інструментів. Таке усвідомлення художньої діяльності людини стало однією з об'єктивних передумов для розкладання первісної художньої діяльності на словесно-музичні та акторсько-хореографічні види мистецтва.

Згодом, сильнішим каталізатором розщеплення музичної творчості на композиторську та виконавську стало закріплення музичного звука на папері, тобто поява нотного письма. Можна сказати, що з появою нотних знаків здійснився процес усвідомлення змісту конкретного музичного звука, що, в свою чергу, вплинуло на процес зростання інтелектуального початку в діяльності музиканта-виконавця. Бо кожна нота, як семіотичний знак музичної писемності, фіксує лише певну висоту та довжину музичного звука. За справедливим зауваженням Є. Назайкінського, музика, як ніякий інший вид мистецтва, відображає певні людські стосунки. Дійсно, нотний знак фіксує це в одномоментному звучанні музичного твору. Але з якою особливістю повинен прозвучати зафіксований нотним знаком звук (чи яскраво, чи з почуттям суму) має визначити сам виконавець. Таким чином, з появою нотації, авторська музична думка отримала можливість закріпитися в нотному тексті.

Іншою причиною, яка вплинула на історичний процес розвитку музично-творчої діяльності, було постійне удосконалення музичного інструментарію. Останнє привело до того, що з часом функції інструментальної музики не обмежуються тільки акомпанементом, а поступово перетворюються на статус самостійної музичної творчості. Підтвердженням сказаному є багаточисленні приклади надходження спеціальних замовлень композиторам на утворення музичного твору, який мав би виконуватися тільки при певних обставинах. Музичне життя, яке було сформоване епохою відродження, зберігалося до кінця XVIII століття і було пов'язане, головним чином, з церемоніальними функціями музики (важливіми політичними подіями, релігійними торжествами, міськими святами, іменинами заможних людей тощо). Завдяки цьому інструментальна музика все глибше входила в музичне життя суспільства.

Більше того, вивчення музикознавчої літератури з проблем виконавської майстерності та виконавського репертуару поширеного у XVIII столітті свідчать про те, що прем'єри музичних творів у діяльності композиторів того періоду займають головне місце.

Таким чином, поширення інструментальної музики сприяло формуванню репертуару класичної музики зі своїми музичними жанрами та музичними інструментами і, головне: в суспільстві зароджується думка про появу сталої класичної музики.

Розвиток музичної культури відбувся і в іншому напрямі, пов'язаному із сприйняттям та засвоєнням суспільною свідомістю організації і звукового руху всієї музичної тканини твору. Мова йде про сприйняття внутрішньотональних зв'язків між Т та Д; різноманітних прийомів переходу з однієї тональності в іншу; певних динамічних і ритмічних зворотів. Як відзначав академік Б. Асаф'єв, «знаходження музики в закономірному сполученні інтонуючих елементів... здійснюється відповідно до умов і можливостей сприйняття за навиками..., які вироблялися у зв'язку з соціальною необхідністю». Далі вчений підкреслював, що колективна свідомість крок за кроком викувала та засвоювала в інтонаційному досвіді століть найраціональніше співвідношення звукоелементів, із яких лише поступово з'явилася наша сучасна темперована система (2, 25).

Поступово еволюція музичної культури привела до ускладнення музичної мови: виникає акордовий виклад, який підтримує весь процес музичного звучання; ладова система, яка завершується вільним застосуванням різних дисонуючих співзвучностей та інше. Нові якості музичної мови зробили музику більш динамічною, що стало умовою для виникнення нових форм музичного життя, особливо після революційних подій Французької буржуазної революції, яка обумовила потребу виходу музичних концертів з камерних залів на багаточисленні аудиторії.

Таким чином, поява досить удосконаленого музичного інструментарію, який використовувався за певним призначенням на спеціальних музичних вечорах (концертах); ускладнення музичної мови, завдяки якій появилася можливість передавати оточуючій людину природний світ (клавесинні п'єси Куперена, Дакена); наявність певного музичного репертуару — все це дозволяє говорити, що в кінці XVIII століття і на початку XIX в людській свідомості розвивається думка про музичне виконавство як необхідний феномен музичної культури. Ця думка значно відрізнялася від думки часів грецької давнини, коли музика прив'язувалася і прирівнювалася до числової моделі природи.

Але говорити про появу інтерпретації як художнього явища в той період було ще не своєчасно. Для цього потрібна була наявність хоч би двох факторів: дозрілі об'єктивно-історичні умови розвитку загальної культури та необхідні суб'єктивні фактори, пов'язані з особистістю самого виконавця.

Сприятливі об'єктивно-історичні умови для подальшого розвитку музичного виконавства з'явилися пізніше. Вони були

обумовлені наявністю певного виконавського репертуару. Тільки в кінці XIX століття історія розвитку музичного мистецтва свідчить про сформування такого музичного репертуару, який існував уже самостійно, відокремлено від автора його створення. Такий репертуар отримав статус класичного репертуару. Цей факт підштовхнув і появу суб'єктивного фактора — виникнення в свідомості музикантів, діяльність яких була переважно пов'язана з виконанням музичних творів, осмислення цього процесу, розуміння його як самостійного явища музичної культури. Та для прийняття цієї думки громадськістю потрібен був певний час. Історія підтверджує, що ще довго, на протязі XVIII століття і майже до кінця XIX століття, виконавець у суспільстві сприймався тільки як звичайний посередник між музичним твором та слухачем. Зміни таку громадську думку міг тільки сам виконавець, зрозумівши та переосмисливши значущість і спрямованість своєї діяльності. Можна сказати, що завдяки діяльності музиканта-виконавця в музичному колі народжується музично-історична усвідомленість, направлена на осмислення виконавського процесу.

Відомо, що в процесі своєї діяльності людина не тільки перетворює дійсність, яку дала сама природа, але й притаманну їй власну внутрішню природу, що постійно змінюється під впливом її індивідуальної діяльності. Виходячи з цього, можна говорити, що виконавське мистецтво, як ніякий інший вид художньо-творчої діяльності, є ефективним засобом власного розвитку людини: Відтворюючи музичний твір, виконавець кожен раз одночасно формує в собі все нові і нові особисті якості. Тому музичне виконавство доречно розглядати в руслі такої діяльності, яка постає як саморозвиток людини, завдяки якій виконавець (навіть не усвідомлюючи того) поступово створює свій індивід. Іншими словами, саме діяльнісний процес виконання твору відшліфовує естетично-особові якості виконавця, а точніше особисті здібності музиканта до сприйняття нотного тексту, до відтворення зашифрованих в ньому людських почуттів тощо.

Для усвідомлення музичного виконавства як самостійного виду художньо-творчої діяльності потрібно було осмислення розвитку музичного мистецтва в історичному аспекті. Нове осмислення могло здійснитися на основі значних соціально-економічних та загальногуманітарних змін у житті суспільства. Такі зміни відбулися. Вони були пов'язані з відкриттям в епоху Відродження «Історичного часу». Як підкреслює М. А. Барг «в історії культури ні одна трансформація людського ставлення до природи та суспільства не була глибшою, ніж зрушення у соціально-історичній перспективі, обумовлені відкриттям історичного часу» (3, 84). Відбувся якісний стрибок усвідомлення розвитку європейської культури. На думку вченого здійснився

процес зміни натуралістичної концепції історії історичною концепцією природи (там же). З'явилось нове осмислення розвитку музичної культури як такої. Цю думку підтверджує і той факт, що в XVII столітті в музикознавчих працях Кальвізія уже застосовується поняття «історія музики» (Seth Salvisius. Exercitationes Musicae Duae). В межах цього поняття розвиток музичного мистецтва та музичної культури як такої висвітлюється досить обмежено. Критерієм розквіту музичного мистецтва були успіх та популярність того чи іншого композитора, а його музичні твори, як самобутні цінності, мало цікавили істориків музики. Звісно, що популярність персони автора, який живе серед сучасників, завжди буде більшою, ніж популярність особи автора минулих часів. На цій підставі композитори та їх твори минулого періоду розглядалися як перспективний розвиток музичного мистецтва до його подальшого розквіту. Гадаємо, що таке ставлення до творчості композиторів попередніх часів і стало причиною швидкого «забування» музики І. С. Баха в період кінця XVIII століття і продовжувалося майже до середини XX ст.

У кінці XIX ст. спостерігаються зміни в осмисленні розвитку музичного виконавства. Вони позначилися такими обставинами. Прогрес сучасного музичного життя розглядався через призму популярності музичних творів, які були створені в попередній період та крізь призму творів «майбутнього», які «належали до теперішнього часу» (3, 84). При такому усвідомленні сучасного музичного мистецтва цінний пріоритет віддавався добре відомим музичним творам, що виникли у попередні часи. Що стосується творів «майбутнього», то тут нерідко виникали суперечки та дискусії. Прояв вагання відносно (сучасно-майбутніх) творів композиторів сьогодення зберігався довго і вплинув на сприйняття та оцінку творів сучасних композиторів XX ст. (наприклад, ставлення до творчості Е. Денісова, А. Шнітке).

Та все ж, не дивлячись на ці моменти, історія розвитку музичного мистецтва вимагала розгляду та оцінки нової музики, яка впевнено формувалася в кінці XIX ст. та мала подальший розвиток у XX ст. Нова музика висувала нові вимоги до її виконання, що, природно, ставило нові завдання перед музикантом-виконавцем.

Повертаючись до вивчення історії розвитку музично-виконавського мистецтва, слід сказати, що із затвердженням гомофонно-гармонічного стилю в музичному мистецтві XVIII ст. встановлюється панування інструментальної музики, яка ґрунтується навколо основних сфер музично-виконавського мистецтва: симфонічного оркестру та окремих сольних інструментів — скрипки, фортепіано. Повертаючись до історії розвитку музичної культури XVIII ст. — періоду просвітництва та демократизації музичного

мистецтва, підкреслимо, що XVIII ст. залишило світу визначні художні цінності Баха і Генделя, Кореллі і Вівальді, Гайдна і Моцарта. Музичному мистецтву цієї епохи властиве було подолання стилів рамок Барокко і встановлення класичного стилю XVIII століття.

Головною естетичною тенденцією стає наближення інструментального звучання до виразності голосу людини. Поліфонічний стиль став змінюватися новим інструментальним стилем, для якого виразність мелодійної лінії стає характерною особливістю. До цього добавимо, що новий інструментальний стиль відповідав особливостям виразних можливостей таких струнних інструментів як скрипка та віолончель. Творча імпровізація, яка продовжує звучати на концертній естраді аж до XIX ст., а також ускладнення інструментального супроводу сприяло появі різних елементів віртуозності, які підсилюють індивідуальну значимість особистості артиста. Саме виконання вже пов'язувалося з бажанням надати звучанню індивідуальне забарвлення. Це благотворно впливало на становлення музичного виконавства як такого.

Великий вплив на формування музичного виконавства як виду творчої діяльності виявили також різноманітні художньо-стильові напрями композиторської діяльності. Так, наприклад, під впливом сентименталізму в творчості композиторів музичне виконавство набирає більшої емоційної насиченості. Зокрема, динамічне звучання набирає нової гнучкої лінії розвитку, яка замінює місяцеподібну динаміку попередніх епох. Поступово народжується і нова форма відкритого публічного музиціювання, концертна сцена перетворюється на своєрідну трибуну.

Нові умови концертування сприяли появі нових музичних інструментів. Так, клавесин, з його слабким звучанням, був замінений на більш потужний за звучанням молоточний інструмент — фортепіано. В цих умовах губилася і традиція виконання на старовинних інструментах.

Нові форми функціонування музичного виконавства висунули питання, пов'язані з його осмисленням. Іншими словами вони вимагали підсилення ролі особливого цілеспрямованого слухацького сприйняття. «Те, що раніше могло здаватися в музиці ясним, очевидним, зрозумілим вимагало тепер іншого осмислення, уважного прослуховування, конкретного зрозуміння. Виникає своєрідна проблема «зрозуміння музики» (7, 23). Цю проблему міг розв'язати лише музикант, діяльність якого була пов'язана не з простим виконанням музичних творів, а їх художнім виконанням, що передбачає і вимагає від виконавця осмислення та тлумачення музичного тексту. Таким чином, нові умови і форми концертування поєднувалися з новими завданнями музичного виконавства.

Початок XIX ст. був пов'язаний зі сприйняттям музики як

змістовного мистецтва. Могутні процеси самопізнання особистості людини знаходять більш активне відображення в ній. Тепер в центрі музичного виконавства стає людина, яка пізнає себе як суб'єкт. Індивід — особа надзвичайно насиченого, заперечливого змісту. Як відзначає Б. Асаф'єв, «це було завоювання романтиків і відкрило шлях до перемог психологічного реалізму: в різноманітності виконувалися короткі узагальнюючі інтонації найтонших нюансів душевності і людяності» (2, 221).

У першій половині XIX ст. в багатьох країнах Європи розвиток музичного виконавства відбувався під впливом посиленої демократизації всіх процесів суспільного життя. Музично-виконавське мистецтво з придворних театрів і камерних залів виходить на відкриті концертні майданчики, які були призначені для великих аудиторій. Виникнення музичної культури класицизму завершується появою цілого ряду освітніх організацій, музичних учбових закладів, нотних видавництв. Бурхливий розвиток суспільного, загальнокультурного, музичного життя привів до остаточного розподілу професійної музичної творчості на творчість композиторів та творчість музикантів-виконавців. Як відзначав А. Сохор, «процес виконавства остаточно відокремлювався від творчості, складаючи самостійний вид діяльності, представлений великою кількістю колективів і солістів» (10, 119).

Набираючи все більшого значення в процесі розвитку музичної культури, виконання твору відокремлювалося і оформилося в спеціальну професію музиканта-виконавця, в якій визначилися свої спеціальності, наприклад: виконавець-інструменталіст, виконавець-вокаліст, виконавець-диригент. Як справедливо підкреслює Е. Гуренко, «жодна інша сфера мистецтва не породила до цих пір подібного різновиду виконавського мистецтва» (5, 44). Музикант-виконавець по відношенню до виконуючого твору тепер виступає як своєрідний «співавтор». Його особисті знання, навички, художні якості індивідуальності обов'язково присутні в кожному конкретному відтворенні композиторського задуму, інколи доповнюючи, а інколи заперечуючи йому. Виконавський процес вступає в нову стадію свого розвитку.

У першій половині XIX ст. мистецтво виконавця-інтерпретатора ще не набуло статусу самостійної творчості як явище соціокультурного порядку, тому, з одного боку, за справедливим зауваженням швейцарського вченого Ст. Кунце, «існування інтерпретації нерозривно пов'язане з історичною дистанцією» (8, 50) — одним з об'єктивних факторів видоутворення музичного виконавства. З другого боку, на відміну від інших видів мистецтва, наприклад, живопису, формування класичних канонів в музичному мистецтві, а значить і в музичному виконавстві — норм і традицій, які обумовлюють авторитетну, професійну значимість останнього

(а звідси і його самостійний статус) — здійснилось тільки в кінці XIX ст. Пояснювалося це відносно меншою популярністю музичного мистецтва в попередні часи. «Бути любителем музики було не настільки престижним в інтелектуальному відношенні, як наприклад, збирачем живопису», — підкреслював В. Вебер (8, 52). Порівняно низька популярність заняттями музикою вела до обмеженості музичних інтересів та потреб. Вони зосереджувались лише на повсякденному любительському репертуарі, який частіше всього носив розважальний характер.

Ці та інші фактори заважали формуванню класичного репертуару, сучасного для різних епох. І разом з тим, такий музичний фонд створився. Здійснилося це в епоху романтизму і під впливом романтичного інтересу до минулого. «Минуле», як підкреслює Т. Чередниченко, в музиці романтичного напрямку було пов'язане, в основному, з музикою передбетховенського та бетховенського періодів, тобто з музикою недалекого минулого (11). Історична дистанція між виконуваною музикою і виконавцем-інтерпретатором, на нашу думку, як показує історія розвитку музичного мистецтва, була ще порівняно незначною. Основу виконавської культури епохи романтизму склали музичні твори своїх же сучасників, або виконання особистих творів. Прикладом до сказаного може бути творча діяльність Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста в Західній Європі; О. Скрябіна, С. Рахманінова в Росії; М. Лисенка, М. Леонтовича на Україні, музично-виконавське мистецтво яких було в основному пов'язане з інтерпретацією власних творів.

Наприкінці XIX ст. в музичному виконавстві достатньо чітко проявився відхід від романтичних тенденцій. Пояснювалось це, з одного боку, тим, що в художній культурі другої половини XIX ст. з'явився напрям, пов'язаний із прагненням до «стійкої», «закритої» форми і більшої стабільності музичного твору, який вимагає, на думку М. Харлапа, «більш об'єктивного виконання» (12,47). З іншого боку, концертуючі музиканти, всіляко відстоюючи творчу свободу особистості виконавця, достатньо вільно користувалися авторським текстом, інколи підміняючи його своєю редакцією. Останнє особливо характерне було для виконавської діяльності Ф. Бузоні. Свавільство по відношенню до авторського тексту викликало незадоволення певної групи композиторів. І. Стравінський, наприклад, подібно М. Равелю та П. Хіндеміту, висловлював протест проти вільної інтерпретації його творів, самого ж виконавця композитор розглядав як простого передавача авторського задумку (1, 172).

На нашу думку, в нотному тексті, подібно архітектурній споруді, час «застигає, завмирає». Музичний текст, з'явившись спочатку ідеально в свідомості автора, в якості знакового предмету

виступає двічі: у формі нотного запису та у формі звукового процесу. Нотний текст не є художнім предметом, але є необхідним елементом музично-творчого процесу.

Продовжуючи історичний огляд певних етапів розвитку музичного виконавства, слід сказати, що для ХХ ст., особливо його другої половини, характерний розмах музичного виконавства в сферах масової культури. У всіх країнах і на всіх континентах світу з'явилися сотні різних любительських естрадно-виконавських груп (поп,-рок,ансамблів тощо). Показово те, що роль власне композиторського початку в них затінюється власне виконавським. Для нових колективів характерними стали такі особливості, як ритмічна непостійність, детонування звучання (як вокального, так і інструментального) із застосуванням глісандування, перекручування тембрів (приспосовування фальцетного, хриплого звуку, підкреслення приголосних тощо). Крім перелічених елементів на естраді утверджується свій стиль одягу (використання контрастів в кольорі, моделях одягу, зачісках, а також особливою атрибутики), застосовуються газоподібні речовини. Все разом складає уявлення екзотичної і вільної творчості. Як підкреслює Т. Чередниченко, музичні і позамузичні характеристики виконавства в галузі сучасної популярної музики надають виконавській творчості особливі функції. Виконання набирає автономні (або відносно самостійні) від виконуваного опусу конструктивні і виразні закони і стає своєрідним «твором», для якого виконуючий опус є лише передумовою, умовою, «підпоркою» їх творчості (8, 62).

Починаючи з 60-х років ХХ ст. особливий вплив на розвиток сучасного виконавства в галузі популярної ансамблевої музики справили технічні засоби звукозапису, вміння вносити суттєві зміни в якість звучання, тобто: значне посилення динаміки звука, деформування його (перетворення рівного, плавного звука в вібруючий), зміна регістру і тембру останнього.

Застосування технічних засобів не обмежується їх допоміжним призначенням, пов'язаним із зміною якості звучання. Використання останніх вплинуло на конструкцію самого музичного інструмента і сприяло створенню нових музичних апаратів. Так з'явилися електронні музичні інструменти, спроможні імітувати звучання хору і інструментів струнної групи оркестру (наприклад, «Юність-21 Спринг»); музичні інструменти з використанням таких ефектів, як трьохголосий унісон, частотне вібрато, темброве тремоло (наприклад, «Аеліта»). В практику музичного життя ввійшов мікросинтезатор «Лідер», за допомогою якого можливо отримати октавний, субоктавний синтез, роктон та інші звукові ефекти. Крім названих конструкцій електронних музичних інструментів на сучасній естраді застосовується синтезатор типу «Полівокс», який має можливість імітувати голоси різних

інструментів, а вмонтований в нього генератор дозволяє створювати такі шумові ефекти, як «вітер», «морський прибій», «дощ» тощо.

В наш час є музиканти, композиторська діяльність яких пов'язана виключно з електронною музикою (наприклад, творчість Едуарда Артем'єва). Є музиканти, композиторська та виконавська діяльність яких з'являються перед слухачами у вигляді грамплатівки, що дуже принципово для їх творчості (наприклад, творчість М. Чекаліна). Як відзначає сам музикант, його музика існує у вигляді авторських фонограм і не існує у вигляді заочної партитури на папері. Нотний запис, на його думку, не може адекватно передати електронну музику, тому в ній не може бути просто композитора. Вона складається і втілюється в нерозривному синтетичному процесі авторської творчості: композитор — виконавець — імпровізатор і слухач (4, 47). На думку М. Чекаліна переборюються кордони між композиторською пропозицією в звуці, зафіксованому у вигляді нотних знаків на нотеносці, і звуковою реальністю виконавської інтерпретації. На прикладі творчості композиторів в галузі електронної музики можна говорити про те, що в другій половині ХХ ст. під впливом технічних засобів змінюється метод авторської творчості (як композиторської так і виконавської).

Торкнувшись питань композиторської та виконавської творчості в галузі електронної музики, не можна не відмітити, що сучасна техніка звукозапису утворила можливості повного контролю над часовим розвитком музичної структури твору, забезпечила композитору абсолютну владу над ритмічною основою виконавського процесу. Однак саме це надбання науково-технічного прогресу складає найбільш слабку рису електронної музики, так як звільняє «машинну музику» від найціннішого, що потрібно виконавському мистецтву — від людського фактора. Здійснюється тверда фіксація довжини, динаміки звуку, швидкості темпу, а все разом залишає виконавський процес елемента несподіваності, що лежить в основі ефекту враження, який складає якісну відзнаку виконавського акту.

Музично-виконавське мистецтво в контексті сучасної художньої творчості представлено усіма своїми формами, які накопичила історія розвитку музичної культури. Гадаємо, уже можна говорити про наявність виконавської культури сьогодення — результат перехрещення багатьох традицій та виконавських стилів. Те, що раніше було загубленим (наприклад, виконання музики І. С. Баха, Персела тощо), отримує новий імпульс свого розвитку. Придбаний досвід тлумачення романтичної музики ХІХ ст. зустрічається з новими інтерпретаційними тенденціями сьогодення, продовжуючи своє життя в новому культурному контексті.

Даний, загального характеру, відступ в історію розвитку

музичного мистецтва та становлення музичного виконавства як виду музичної творчості необхідний був для того, щоб показати, що в процесі розвитку музичного мистецтва як такого народжуються такі фактори об'єктивного і суб'єктивного порядку, які виступають ефективними імпульсами до поглибленого видоутворення в межах конкретного (вивчаючого нами) виду мистецтва. Іншими словами вони підштовхують саморозвиток музичного мистецтва до подальшого розвитку, внутрішнього видорозподілу.

Література

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 3. — М.: Музыка, 1982. — 286 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Кн. 1, 2. — М.: Музыка, 1971. — 376 с.
3. Барг М. А. Категории и методы исторической науки. — М.; 1984.
4. Вокализ в рапиде. Беседу Д. Ухова и М. Чекалина провел С. Бортинев//Мелодия. — 1988. — № 2. — С.46-47.
5. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации: филос. анализ. — Новосибирск: Наука, 1982. — 256 с.
6. Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира. — М.: Искусство, 1972. — 440 с.
7. Музыкальная эстетика Германии XIX века, в 2-х т. (Сост. Ал.Б. Михайлова и В. П. Шестаков. — М.: Музыка, 1961. — 414 с. Памятники музыкально-эстетической мысли. Т.1.
8. Музыкальное искусство и современность: Сб. статей (Сост. М. А. Смирнов. — М.: Музыка, 1988. — 319 с.
9. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. — М.: Музыка, 1988. — 254 с.
10. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура. — М.: Сов.композитор, 1975. — 202 с.
11. Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. — М.: Музыка, 1989. — 223 с.
12. Харлап М. Исполнительское искусство как эстетическая проблема//Мастерство музыканта-исполнителя. Вып. 2. — М.: 1976. — С.5-57.