

Белікова В.В.,

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства,
інструментальної та хореографічної підготовки
Криворізького державного педагогічного університету
(м.Кривий Ріг)*

Інтерпретація як специфічна основа музично-виконавської творчості

Автор розглядає виконавську інтерпретацію як основу музично-виконавської творчості на прикладі п'єс фортепіанної сюїти О. Нежигай «Будні юного музиканта, або життя, як воно є».

Ключові слова: *інтерпретація, п'єса, музично-виконавська творчість, автор.*

Вивчення й осмислення проблем теорії і практики музичного мистецтва належить до числа важливих, як у минулому, так і на сучасному етапі, завдань музикознавства. На даний період ряд питань музичної творчості набуває особливої актуальності у зв'язку з розширенням сфери впливу музичного мистецтва на навколишній світ, підвищенням значущості музично-виконавської культури в житті суспільства, використанням різних форм фіксації музичного звучання, впровадженням нового музичного інструментарію, народженого впливом науково-технічного прогресу (електроапаратури) і т. д.

Серед численних проблем сучасного музикознавства особливе місце займає вивчення інтерпретації як основи музично-виконавської творчості.

У сучасному музикознавстві вже давно утвердилася думка про те, що музичний твір зафіксований особливими знаками (нотами) на папері ще не є музичним твором, бо нотні знаки не озвучені музикантом-виконавцем на якомусь музичному інструменті. Вуха людини в цьому випадку нічого нечують.

Якщо людина нічого не чує, то вона нічого і не може зрозуміти, їй просто нічого розуміти. Для того, щоб реципієнт зрозумів музичний твір, він повинен сприйняти його не на рівні візуального (зорового) сприйняття. Іншими словами, музичний твір має бути озвучений і лише в цьому випадку може виникнути процес чуттєвого сприйняття. Саме в цьому процесі і полягає специфічна особливість функціонування музичного твору. На основі вищевикладеного зрозуміло, що для здійснення основної функції музичної творчості потрібен не тільки автор (творець твору), але й виконавець, який відтворює авторський текст.

Творчість музиканта-виконавця призначена слухачеві, яким може бути як сам виконавець, так й інша людина. Таким чином, чітко окреслилася триада музично-виконавської творчості: композитор-виконавець-слухач, яка була висунута в свій час академіком Б. Асаф'євим.

У процесі відтворення авторського тексту виконавець здійснює виконавчу інтерпретацію. Здійснюється художня транскрипція знака (ноти) в його «внутрішній» зміст, творче розкриття всіх завдань, поставлених автором і зашифрованих у специфічну мову конкретного музичного твору.

Проблема перекладу та розуміння нотного тексту отримала свій розвиток в наукових розробках філософів (С. Кримського), естетиків (М. Когана), музикознавців (В. Москаленко). Величезні зрушення у вивченні питань музичного виконавства здійснені у другій половині ХХ століття. Пояснюється це розумінням виконавської творчості як складної системи, що вимагає різних наукових підходів з позицій сучасного музикознавства, музичної педагогіки, музичної психології та інших наукових галузей. Слід підкреслити й більш глибоке вивчення загальних музично-теоретичних проблем (В. Москаленко), уважне і різнобічне дослідження особистості виконавця. Останнє в повній мірі відноситься до досягнень наукової думки в Україні в період останньої чверті ХХ ст. – перше десятиліття ХХІ ст. Маються на увазі цікаві розробки А. Булкіна, В. Артеменко, Л. Касьяненко, глибокі дослідження О. Олексюк та інших вчених.

Мета даної роботи передбачає розглянути виконавську інтерпретацію як один із шляхів нового світосприйняття навколишнього реального світу.

Відомо, що поняття суворої інтерпретації, з яким стикаються в математиці, логіці, методології, досліджено в роботах українського вченого С. Б. Кримського. Воно позначає переклад природничо-наукової або абстрактно-дедуктивної теорії в рівень більш доступний.

Музичний твір, як будь-який художній твір, є результатом художнього узагальнення навколишньої дійсності подібно будь-якому науковому теоретичному узагальненню у певній галузі знань. Порівнюючи логіку розвитку теоретичних узагальнень і логіку розвитку художніх узагальнень у композиторських творах можна говорити про два рівні вивчення якого-небудь явища навколишнього світу.

Ці два рівні визначають пізнавальну спрямованість теоретичного та художнього узагальнення. Теоретичне узагальнення відображає висновок вченого після накопичення певної суми знань.

В основі художнього узагальнення лежить не тільки сума знань, а й естетичне ставлення автора до навколишнього світу, а точніше того, що зафіксовано в авторському тексті.

У процесі виконання музичного твору виконавцю доводиться відтворювати не тільки естетичне ставлення до відображених у творі явищ, але й своє особисте естетичне відношення до даного твору і до відбитого в ньому явища. Складність, яка постає перед виконавцем, пов'язана з тим, щоб інтерпретований твір був не тільки зрозумілим виконавцям, але, перш за все, став необхідним і своєчасним для сучасного слухача.

Естетично-творча природа музичного твору визначає й естетично-творчий характер процесу сприйняття музично-виконавського акту. Робить його активно-творчим процесом співпереживання відтворюваного й інтерпретації авторського тексту. У результаті виконавський процес актуалізується, входить в сучасне культурне життя, стає частиною духовної потреби людини.

Останнім часом, у зв'язку з бурхливим розвитком наукового пізнання, появою математичної логіки, лінгвістики, семіотики, теорії відображення і інших наук значно розширилися рамки теоретичного вивчення тексту-об'єкта. У результаті всебічного його дослідження було з'ясовано, що будь-який текст як предмет-об'єкт є ієрархією символів і виступає своєрідним кодом у певній комунікативній системі.

У рамках матеріалу, що нас цікавить, музичний текст являє собою закодовану систему засобів музичної виразності, інтерпретація яких вимагає смислового та оціночного характеру. Творчість музиканта-виконавця передбачає знайомство з авторським текстом за певними закономірностями розвитку музичної мови в поєднанні з його особистісною оцінкою.

Інтерпретація музичного тексту здійснюється в органічній єдності двох рівнів пізнання: аналітичному та чуттєво-образному. Аналітичний підхід до тексту з'ясовує властивості, особливості музичної мови, всі засоби її виразності: тональний план, динамічну лінію, темповий розвиток, фактуру викладу – головні характеристики музичної мови, що допомагають визначити стиль конкретного твору.

Чуттєво-образний рівень освоєння авторського тексту припускає розкриття всіх засобів музичної виразності в їх якісному співвідношенні, що і є проявом естетичного ставлення до твору.

Сучасна музично-виконавська творчість заснована на поєднанні творчого тлумачення авторського тексту і справжнього його відтворення. Відомий музикант і педагог А. Б. Гольденвейзер свого часу наголошував: «Прийнято думати, що ретельне виконання авторських вказівок вбиває індивідуальність виконавця. Це уявлення хибне в самому своєму естві. Справа в тому, що будь-який текст є відома наближеність. Якщо в нотах написати *forte*, *crescendo*, *accelerando* і так далі, це означає, що треба грати голосно, посилюючи, прискорюючи і т. д. Але як виконувати всі ці відтінки, якими мають бути їх взаємовідносини в часі, – цілком надається артистичній індивідуальності виконавця» [3, с. 58]. Дбайливе ставлення до авторського тексту і творче відтворення його змісту є основною умовою при створенні виконавської інтерпретації.

У процесі музичної інтерпретації виконавець визначає те об'єктивне, притаманне змісту твору і створює свою особливу естетичну дійсність, де пропущене крізь призму свого бачення, об'єктивне виступає як щось дане, реально існуюче в даний момент. Визначення градації динамічного звучання, темпового співвідношення або наповнення мелодійної лінії необхідним ліричним відтінком – все це виконавець здійснює в єдності об'єктивного (нотного тексту) і суб'єктивного (особистісного) тлумачення.

У межах досліджуваного матеріалу слід виділити оцінний аспект вивчення тексту. Його прояв підтверджує багатозначність виконавських трактувань. Оціночна орієнтація під час дешифрування нотного тексту спирається на минулий і справжній художній досвід музиканта-виконавця. Тому у виконавській творчості інтерпретація пов'язана з відтворенням музичного образу на основі індивідуального, особистісного тлумачення твору. Кожен музичний текст є сховищем музичної думки і являє собою «складне узагальнення» – єдність семантичної та естетичної інформації. Розглядаючи ці два види інформації як два самостійних повідомлення, А. Моль вважає, що естетична інформація не підвладна розумінню і її передача іншої неможлива, так як «естетичне повідомлення не перекладається й індивідуально» [2, с. 287].

З цим погодитися важко. Підтвердженням цієї думки служить практика численних повторних прослуховувань, «вслухання» у красу звучання співзвуч, насолод досконалістю музичної форми, коли вже добре відома послідовність розвитку всього музичного матеріалу, тобто семантична інформація.

Виконавська інтерпретація, в якій виконавець творчо поєднує семантичну та естетичну інформацію і передає її, як цільне особистісне повідомлення підтверджує можливість передачі музикантом-виконавцем естетичної інформації. «Неперекладність» естетичного узагальнення, завдяки майстерності виконавця, стає перекладною (наприклад, творчість С. Ріхтера).

Розглядаючи музичний текст як приклад художнього тексту, виділимо дві його особливості. Перша пов'язана з передачею тієї інформації, до сприйняття якої виконавець і слухач вже готові. Друга викликає у виконавця бажання пошуку нового аналізу в розшифровці композиторського тексту. Ці особливості вимагають абстрагування певних деталей твору, виокремлення і зіставлення їх. Здійснюється процес творчості, в результаті якого виконавець створює свою модель твору, що трактується. Відбувається процес «внутрішнього перекодування», відбувається акт творчої комунікації: від автора, через виконавця до слухача. Таким чином, виконавська інтерпретація музичного тексту передбачає творче прочитання і втілення всієї драматургічної тканини твору, наповнене емоційно-особовим вслуховуванням у виконання. У цьому випадку народжується виконавська інтерпретація зрозуміла і затребувана сучасним слухачем.

Для підтвердження сказаного познайомимо читача із зародженням виконавської інтерпретації при виконанні фортепіанної сюїти сучасного українського композитора О. Нежигай «Будні юного музиканта, або життя, як воно є».

Даючи загальну характеристику сюїти зазначимо наступне. Сюїта О. Нежигай продовжує кращі традиції створення творів для дітей та юнацтва композиторів-романтиків попередніх епох як національних, так і західноєвропейських (М. Лисенка, В. Кирейка, М. Степаненка, Б. Фільц; К. Дебюссі, Р. Шумана; П. Чайковського, С. Прокоф'єва, Г. Свірідова та ін.). Твори згаданих композиторів знайомлять юних виконавців з найбільш поширеними музичними образами, які найбільш часто зустрічаються в дитячій музичній літературі, образами тваринного світу (Котик, Мишка, Зайчик) або іграшки.

У сюїті Нежигай музикант зустрічається з чимось іншим. Усі дев'ять номерів фортепіанного циклу («Доброго ранку», «Після уроків», «Сумнів», «Впевненість», «Бешкетник», «Прохання», «Відчай», «Утіха», «Подолання») майстерно відтворюють сучасний образ головного героя сюїти – яскравої неповторної особистості, яка намагається домогтися поставленої мети. Крізь всі дев'ять мініатюр яскраво проглядається-прослуховується характер музичного героя, готового подолати багато для реалізації багатьох фантастичних задумів. Цей момент є оновлюючим чинником для сюїти Нежигай. На прикладі п'єси циклу спробуємо розкрити вузлові моменти, значимість яких є незаперечною для створення виконавської інтерпретації.

Перша мініатюра фортепіанної сюїти називається «Доброго ранку». Спокійний темп (приблизно 84), чотиридольна метро-ритмічна структура, проста двочастинна форма п'єси створює необхідний емоційний настрій всього циклу. Цьому сприяє і тональний план твору, що розвивається на зіставленні мажорних тональностей *C-dur* і *As-dur*.

Перші десять тактів складаються з двох речень і являють собою одну з найбільш поширених музичних форм, використовуваних композиторами у творах, призначених для дитячого віку – період. Наступну побудову музичного тексту (тт.: 11-18) також можна розглядати як період. Останні чотири такту його повертають слухача в основну *C-dur* тональність, що робить мініатюру логічно завершеною і цілісною.

Музична тканина п'єси викладена в гамфонно-гармонійному стилі. Її родзинкою є мелодійна лінія. Починаючи свій рух нотами дрібних тривалостей (16-ми), мелодія природним чином формує у слухача надзвичайно легкий і рухливий музичний образ не тільки цієї п'єси, але й всієї сюїти.

Зрозуміло, що «доброго ранку» у людини найчастіше асоціюється з чистим блакитним небом, веселим безтурботним настроєм, піднесеним з приводу здійснення давно очікуваного. Ласкаве, тепле сонечко кокетливо заглядає у віконце, обережно торкається обличчя дитини і без слів шепоче «Доброго ранку, вставай!». Герой мініатюри відкрив очі, потягнувся (дивовижна знахідка композитора – синкопа в мелодійній лінії в тт.: 1, 3, 4), посміхнувся і виглянув у вікно. А там... теплий вітерець ніжно колише зелені листя тополі, стрункої берізки і наспівує свою весняну пісеньку, мотив якої то піднімається у блакитне небо, то, раптом, опускається і зупиняється біля віконця, запрошуючи героя вийти з дому (тт.: 11-16).

Музика звучить все голосніше і голосніше, охоплюючи героя піднесеним настроєм. Але в тактах 17-18 загальний розвиток п'єси заспокоюється. На звуці *re-бикар* другої октави з ферматою мелодія вітру завмирає і повертає героя в реальний світ. Треба збиратися йти до школи.

Для відтворення оптимістичного настрою автор наповнює гармонійну основу першої п'єси акордами тонічної і домінантової функцій. Акордові поєднання субдомінантової функції композитор

використовує рідко. А ось акорди і септакорди VI ступені ладу з підвищеним терцієвим тоном (тт.: 8, 20), а також септакорди VII ступені отримують значне поширення в музичній тканині п'єси.

В якості звукової родзинки Нежигай використовує збільшений акорд, який складається з двох великих терцій (наприклад: т.1 – *сіль-сі, сі-ре-дієз*). Звучання цього акорду в контексті руху всієї гармонійної лінії вносить відтінок загостреної витонченості і загадковості.

Глибоке продумування поєднання всіх елементів музичної тканини, вслуховування в розвиток всієї мелодійної лінії п'єси і її гармонійної основи допомагають виконавцеві створити цікаву неповторну інтерпретацію мініатюри «Доброго ранку». У такому разі виконавець стає співавтором виконуваного твору.

Рамки цієї статті не дозволяють проаналізувати всі п'єси сюїти. Пропонуємо читачеві познайомитися з останньою мініатюрою циклу під назвою «Подолання». У певному сенсі ця п'єса є контрастною по відношенню до раніше аналізованої мініатюри «Доброго ранку». Сказане відноситься до загального емоційного характеру п'єси, динаміки її розвитку, структури твору, ритмічного малюнку всієї мелодійної лінії мініатюри.

Закінчуючи весь цикл, дев'ята мініатюра по-особливому висвічує оптимістичний характер світосприйняття людиною навколишнього світу. Останнє проявилось як у відбитті композитором об'єктивно існуючої дійсності з одного боку, а з іншого, в майстерному прочитанні авторського тексту виконавцем і створенням на цій основі унікальної виконавської інтерпретації.

Повертаючись до нотного тексту дев'ятої мініатюри «Подолання», відзначимо її значимість у контексті всієї драматургії сюїти. П'єса написана в чотиридольному розмірі.

Для з'ясування її особливостей та підтвердження значущості в усьому циклі, будемо зіставляти засоби музичної виразності першої п'єси і останньої.

Музичний образ першої п'єси можна віднести до ліричних образів, а музичний образ дев'ятої мініатюри відповідає героїчному характеру.

П'єса «Подолання» написана в чотиридольному розмірі (4/4) в простій тричастинній формі (I ч. - тт.: 16; II ч. - тт.: 17-32; III ч. - тт.: 33-48). Основна тональність її *a-moll* контрастує з *C-dur*, в якій створена перша мініатюра.

Обсяг останньої п'єси становить 48 тактів, що на 26 тактів більше, ніж у першій п'єсі. Створюється враження, що автор хоче розставити акценти за всіма пунктами. Темпові позначення цих двох мініатюр також різні. Першу п'єсу Нежигай пропонує грати «Спокійно» (приблизно 84), а для дев'ятої мініатюри автор обирає *Espressivo* (приблизно 120) та й ще в більш рухомому темпі.

Динамічна лінія п'єси починає свій рух на *f*, а в останніх тактах досягає *ff*. Якби автор в 17 такті не позначив динаміку звучання на *p*, то всю п'єсу можна було б грати на одному диханні, в одній інтонаційній напрузі від *f* до *fff*. Але в даному випадку динаміка музичної тканини розвивається відповідно хвильовому принципу (так поширений у творчості композиторів епохи Романтизму).

Дивною знахідкою О. Нежигай є мелодійна лінія. Її специфічною особливістю є ритмічний малюнок, який виражений специфічною фігурацією (вісімка з крапкою, шістнадцятка, дві вісімки і половинна), а також її секвентним розвитком.

Особливу увагу заслуговують її гамоподібні злети в тактах: 4, 12, 36, 44, які надають надзвичайну стрімкість і невіддільну щирість.

Говорячи про емоційно-образний зміст п'єси «Подолання» в цілому, можна підкреслити її стрімкий і цілеспрямований характер. Музична мова мініатюри розмашиста і плакатна, завдяки чому постійно акцентується рішучий і вольовий характер не тільки п'єси «Подолання», але і всієї інструментальної сюїти.

Не претендуючи на глибокий і всебічний аналіз обраних п'єс сюїти О. Нежигай «Будні юного музиканта, чи життя, як воно є» сподіваємося на те, що навіть в такому обсязі теоретичний розбір-аналіз п'єс допоможе музикантам заглибитися в особливості музичної мови композитора, простежити логіку єдино необхідну виконавську інтерпретацію.

Список використаних джерел та літератури:

1. Белікова В. В. Музика для дітей у творчості українських композиторів. – Вип. 4: Музика Олександра Нежигай у навчальному процесі: [Науково-методичний посібник] / Валентина Венедиктівна Белікова. – Кривий Ріг: КДПУ, 2010. – 20 с.
2. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / А. Моль. – М.: Мир, 1966.
3. Рабинович И. О. О работе с учеником над музыкальным произведением / В кн.: Очерки по методике обучения игре на фортепиано / И. Рабинович. – М.: Музгиз, 1950. – Вып. 1.

Аннотація

Автор рассматривает исполнительскую интерпретацию как основу музыкально-исполнительского творчества на примере пьес фортепианной сюиты А. Нежигай «Будни юного

музыканта, или жизнь, как она есть», толкование которых связано с новым мировосприятием реальной жизни.

Ключевые слова: *интерпретация, пьеса, музыкально-исполнительское творчество, автор.*

Inhaltsangabe. Der Autor betrachtet eine darstellerische Interpretation wie die Grundlage des musikalisch-darstellerischen Schaffens auf dem Beispiel der Stücke der Klaviersuite A. Neschigajs "Werktage des jungen Musikers, oder das Leben, wie sie ist", deren Erläuterung mit der neuen Weltwahrnehmung des realen Lebens verbunden ist.

Stichwörter: *die Interpretation, das Stück, das musikalisch-darstellerische Schaffen, der Autor.*

Гевал В.Й.,

*старший викладач кафедри теорії та методики мистецтв
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
(м.Хмельницький)*

Розвиток виконавських умінь у студентів музично-педагогічних факультетів педагогічних вузів в процесі індивідуального фортепіанного навчання

В статті розглядаються питання розвитку виконавських умінь у студентів музично-педагогічних факультетів педагогічних вузів у процесі індивідуального фортепіанного навчання.

Ключові слова: *виконавські уміння, інтерпретація, творчість, виконавська традиція, художньо-смісловий аналіз, музично-виконавська діяльність.*

Розвиток творчого потенціалу особистості та творчих здібностей є надзвичайно актуальною проблемою сьогодення, на значенні якої наголошено в державній національній програмі "Освіта" (Україна 21 ст.), Концепціях безперервної освіти та національного виховання.

Необхідність творчого осягнення наукової та художньої інформації, якою користуються студенти під час навчання на музично-педагогічному факультеті педагогічного вузу, вимагає від них подолання інертності мислення, вміння інтерпретувати твори мистецтв. Наслідком цих процесів є розвиток незалежних суджень, критичного мислення, здатності генерувати ідеї, висувати гіпотези, бачити суперечності й проблеми. Для цього їм потрібно оволодівати виконавськими знаннями та навиками, бо саме вони дають можливість учителю музики виявити свій творчий потенціал.

Художньо-творчий потенціал особистості музиканта формується, розвивається й реалізується у виконавській діяльності студентів.

О.Бодіна, М.Давидов вважають, що розвиток власного інтерпретаторського мислення є головною метою в творчому вихованні музиканта.

Рівень знань, умінь та навичок студентів значною мірою визначається присутністю музичних здібностей.

Музичне виховання студентів це, перш за все, процес формування та розвитку виконавських і педагогічних умінь.

Поняття "виконавські уміння" в мистецтві використовується стосовно виконавських його видів: танцювальних жанрів, театру, музики, екранізацій, музичних транскрипцій тощо. Інколи цей термін вживається для характеристики перекладів драматичних, літературних, частіше поетичних творів. Педагогів-музикантів (практиків), виконавців, дослідників-вчених завжди приваблювала проблема художнього виконавства в мистецтві, і зокрема в музиці.

Термін "інтерпретація" у виконавській практиці, музикознавстві того часу, в теорії музичного виконавства використовувався для характеристики індивідуальності виконання.

На сучасному етапі розвитку музичної культури виконавство займає ту важливу роль, яка дозволяє вважати шлях інтерпретування виконавцем музичного твору не тільки актуальним, але і перспективним, прекрасно узгодженим з гуманістичною традицією рівнобіжного існування різноманітних точок зору в якості позитивного і збагачувального феномена.

Виконавська традиція – невід'ємна складова частина художньої інтерпретації музичного твору. Тому не дивно, що в музичних інститутах і коледжах, консерваторіях значна частина часу, відведеного на освоєння інструмента, присвячується не стільки техніці, вправності пальців і та ін., скільки передачі виконавських традицій наступному поколінню учнів. Можна вимагати від